МИХАИЛ ГЕРМАН

АНТУАН ВАТТО

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»




SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Книга посвящена творчеству А. Ватто — одного из крупнейших художников Франции начала XVIII века.

О жизни Ватто известно мало. Чтобы раскрыть возможно полнее судьбу и характер художника, автор книги старается воссоздать эпоху Ватто, портреты его современников, проанализировать связи его искусства с событиями его времени, на основе тщательного изучения документов, мемуаристики, писем и т. д. дать широкую картину жизни и нравов Парижа.

Второе, дополненное издание приурочено к трехсотлетию со дня рождения Ватто.

- М. Герман
  - К ЧИТАТЕЛЮ
  - ГЛАВА I
  - ГЛАВА II
  - ОТСТУПЛЕНИЕ: ОПАЛЬНЫЕ КОМЕДИАНТЫ
  - ГЛАВА III
  - ОТСТУПЛЕНИЕ: ТЕАТРЫ И БАЛАГАНЫ
  - ГЛАВА IV
  - ГЛАВА V
  - ГЛАВА VI
  - ОТСТУПЛЕНИЕ: ДОРОГА, ГОД 1709-й
  - ГЛАВА VII
  - ГЛАВА VIII
  - ОТСТУПЛЕНИЕ: КОРОЛЬ УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ РЕГЕНТ!
  - ГЛАВА IX
  - ГЛАВА X
  - ГЛАВА XI
  - ГЛАВА XII
  - ОТСТУПЛЕНИЕ: О ВРЕМЕНАХ И НРАВАХ
  - ГЛАВА XIII
  - ГЛАВА XIV
  - ГЛАВА XV
  - ГЛАВА XVI
  - ГЛАВА XVII
  - ГЛАВА XVIII
  - ГЛАВА XIX
  - ОТСТУПЛЕНИЕ: ЛОНДОН
  - ГЛАВА XX
  - ГЛАВА XXI

- ГЛАВА XXII
- ЭПИЛОГ
- КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ
- ИЛЛЮСТРАЦИИ[55]

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39

- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55

М. Герман
Антуан Ватто

…Гений, парадоксов друг…

Пушкин

Великое достоинство творений больших мастеров состоит в том, что они вдохновляют на разумные беседы, на серьезные и задушевные разговоры; они рождают в нашем воображении вереницы зыбких образов, подобные гирляндам, которые разъединяются и соединяются вновь, навевают медлительные грезы, будят смутное и легкое любопытство, побуждающее нас интересоваться всем, ничего не исчерпывая до конца; они воскрешают дорогие воспоминания, помогают забыть о низменных заботах и с волнением заглянуть в собственную душу.

Анатоль Франс

К ЧИТАТЕЛЮ



А. Ватто. Портрет работы Ф. Буше. Гравюра

Об Антуане Ватто известно не много, но в общем достаточно, чтобы жизнь его не казалась полной загадкой. То, что известно, давно опубликовано, проанализировано и снабжено комментариями[1]. Постепенно перестают быть тайною сюжеты и персонажи его картин, прежние красивые домыслы отступают перед определенностью современных научных атрибуций, поспешные суждения неосторожных исследователей справедливо отвергнуты. Словом, все, что мы знаем, мы знаем почти с полной несомненностью. И знаем, что обо всем ином остается лишь

догадываться. И больше не настаиваем на пустых предположениях.

Добавим, что, за очень редким исключением, картины Ватто не поддаются датировке и, следовательно, почти не могут служить вехами его жизненного пути.

Но если о судьбе самого Ватто мы знаем мало, то о времени, когда он жил и работал, сохранилось множество свидетельств. Есть фон — пусть отдаленный — его недолгого жизненного пути. Можно представить себе улицы, по которым он ходил, спектакли, которые он видел, события, которых был он свидетелем; можно немало узнать и о людях, чья судьба пересекалась с его судьбой. И главное, сохранилось его искусство, его картины, рисунки — суть и смысл его жизни.

Иные события, о которых пойдет речь на этих страницах, покажутся, вероятно, — особенно на первый взгляд — далекими от Ватто, но хочется верить, что вдумчивый читатель заметит даже едва уловимые связи жизни и искусства художника с тем, что происходило вокруг него. Пусть связи эти малоощутимы, но их не могло не быть.

Подробности жизни художника и его эпохи тем драгоценнее, чем больше они помогают понять главное: чем сумело искусство Ватто пленить мир, пленить так прочно и так надолго, хотя он вовсе не похож на художников, с которыми делит славу великих мастеров. В его картинах нет ни возвышенной и величавой гармонии Рафаэля, ни благородной логики Пуссена, ни психологических прозрений Рембрандта. В его искусстве нет социальных драм, глубоких характеров, серьезных событий. Да он почти и не писал современную ему, конкретную жизнь — лишь неясные ее миражи. Более того, его персонажи однообразны: словно актеры одного и того же театра, покорные перу единственного своего драматурга, разыгрывают все те же милые, но незатейливые пьесы. И даже декорации меняются мало.

А ведь какие бури громыхали в искусстве после Ватто: Давид, романтики, Курбе, Ван Гог, Пикассо. И это лишь несколько имен и только на его родине. А Гойя, великий Гойя, который едва ли не перечеркнул все, сделанное в XVIII столетии до него!

Нетрудно понять, что в прошлом веке Ватто стал кумиром тех, кто восхищался XVIII столетием, с его циничной и прихотливой одухотворенностью, изощренностью мысли и горькой иронией. Естественно и то, что наш склонный к анализу век не хочет видеть в этом художнике только певца галантных празднеств и различает в искусстве его глубину и серьезность.

Понятно, понятно, но все же — почему? Почему хрупкие фигурки с маленьких его холстов прочно поселяются в памяти

рядом с грандиозными откровениями Брейгеля, Рембрандта или Пикассо? Много слов можно сказать в объяснение этой странности, но удивление не исчезнет или превратится в тайное недоумение, о котором и говорить как будто бы не стоит, но и разделаться с которым не удалось.

Обаяние искусства Ватто не объяснить прелестью его времени. Конечно, недурно было бы, поднеся золоченый шандал к потемневшему холсту, любоваться, как вздрагивают в старом лаке огни восковых свечей, воображать запахи позабытых духов, церемонные мелодии менуэтов, мушку на розовой щеке, любовную записку между страницами бархатного молитвенника. Но ведь это — не более чем самообман: то, что кажется обольстительной сказкой сегодня, в пору Ватто никого не удивляло. И книга эта зовет читателя не на маскарад: куда труднее, чем наслаждаться созерцанием картин галантного века, понять — в чем созвучие меланхоличного и замкнутого мира Ватто нынешнему сложному миру, как сумело преображенное художником прошлое стать частью нашего настоящего.

Где лик и где личина этого прошлого?

Где кружева домыслов, а где суровый холст истины? Как увидеть человека сквозь созданные им картины и рисунки, как разгадать его судьбу с помощью дюжины страниц, что оставили нам его современники? Что, наконец, сделало художника бессмертным?

Множество сомнений ожидает нас. Многое останется неясным, о чем-то придется догадываться, что-то предполагать. Но будем все же надеяться, что подробный рассказ о судьбе и времени Антуана Ватто станет дорогой к пониманию хотя бы нескольких из многих его загадок.

ГЛАВА I

Осенью 1684 года мадам Ватто, в девичестве Ларденуа, законная жена валансьенского кровельщика и домовладельца, родила второго сына. Этому младенцу, нареченному 10 октября Жаном Антуаном, было суждено стать знаменитым художником.

Разумеется, время и обстоятельства рождения вызывают любопытство: мы тщимся за холодной датой увидеть реальные события или хотя бы живые черты эпохи. Для разных людей год 1684 значил и значит не одно и то же. Для театралов и любителей изящной словесности то был год смерти Корнеля — «отца трагедии». Историк, склонный видеть в частной жизни монархов отражение, а то и источник существенных для страны перемен, не преминул бы заметить, что, вероятно, в том же году вдовый король Людовик XIV вступил в тайный брак с мадам де Ментенон, чем сильно озадачил своих подданных, поскольку прежде подобных проказ за королями не водилось. Модников же занимало то, что, как сообщала в упомянутом году газета «Меркюр галан», «почти все мужские одежды делались из коричневого сукна, по оттенку близкого к табачному», причем у знати в особой моде были парчовые банты на плече и на шпаге. Трудно предположить, что какие-нибудь из названных обстоятельств имели касательство к детским дням Антуана Ватто, но каждое из них по-своему характеризует время, и позднее к ним, особенно к скандальной женитьбе короля, мы непременно вернемся.

На первых порах может показаться удивительным, что столь изысканный художник рос в семье невежественного ремесленника, к тому же известного на весь Валансьен пьянством и несносным нравом. Жан Филипп Ватто не однажды подвергался наказаниям, вплоть до тюремного заключения за наносимые родственникам оскорбления. Судили за сквернословие и его тещу — видимо, семья обладала живым темпераментом, и есть все основания полагать, что Антуану Ватто доставалось еще больше колотушек, чем другим валансьенским мальчишкам. Словом, здесь уже чудится трагедия или, во всяком случае, «трудное, мучительное детство» — лакомый кусок для биографа. Возможно и так, но вовсе не обязательно. Предшественники и последователи Ватто тоже выходцы из низов: Пуссен — сын солдата, Шарден — столяра. Иными словами, если и не было в детстве Ватто ничего особенно радостного, то и исключительного не было в нем тоже. Оговоримся, однако: ни у кого из упомянутых мастеров не случалось в семьях таких безобразных сцен, как у

Антуана Ватто, никто из них не был наделен столь слабым здоровьем и чувствительным нравом, как он.

В подобной семье всякая странность — непременная спутница таланта — вызывает раздражение. Одаренный мальчик ощущает свою избранность как убожество. Отца бесит его рассеянный взгляд, мать то и дело прикладывает ко лбу сына встревоженную ладонь — нет ли жара. А будущий великий художник, не думая о грядущих годах, проводит долгие часы перед немногими и посредственными картинами, что украшают валансьенские церкви; потом погружается в молчание. И наконец, в какой-то — никакими историками, разумеется, не отмеченный — момент пробует рисовать. Тогда происходит его второе, истинное, рождение. И не палят пушки городской цитадели, не звонят колокола, никому невдомек, что Валансьен отмечен судьбою, что он стал родиной гения.

К сожалению, достоверные сведения о детстве Ватто скудны. Первые биографы отделываются общими и к тому же противоречивыми словами. Земляк и друг Ватто — де Ла Рок вежливо и не слишком точно написал, что художник происходил «из очень достойной семьи». Жан Жюльен, человек еще более близкий Ватто, сообщает, что, «хотя родители его не обладали ни положением, ни состоянием, не остановились ни перед чем, чтобы дать ему образование; в выборе для него профессии они посчитались только с его желанием». Это правда лишь отчасти. Действительно, Ватто-отец не отказался отдать сына в ученики престарелому мэтру Жерену, валансьенскому живописцу. Однако ничего удивительного в том не было. Появилась надежда, что из хилого мальчика, не способного к серьезной работе, может выйти дельный человек. Ведь в Валансьене художников было мало, спрос на писание вывесок и гербов на каретах был велик, а именно в этом видел Ватто-старший задачу живописца. Но Жан Жюльен не сообщает того, что в достойном отце вскоре возобладала скупость и он, не желая платить шесть турских ливров в год за обучение сына, забрал его от Жерена. Еще один биограф пишет, что и отдавал Антуана в обучение искусству отец «с большой неохотой» и что хотел видеть сына кровельщиком. Одно тем не менее ясно: учение кончилось быстро и против желания Антуана Ватто.

Расставание с Жереном обернулось бедой: за год, а то и два можно было выучиться растирать краски и самым азам рисования, вряд ли большему. Конечно, Жерен был мастером незначительным, зато в Валансьене самым знаменитым. Его картины висели и в городке Дуэ, неподалеку от Валансьена, и даже в самом Лилле. Во все времена запах мастерской художника

— красок, лака, масла, это зрелище на глазах возникающих искусных изображений — таинство для грезящего живописью неофита. В заштатном Валансьене Жерен, причастный пусть самым банальным, но все же дразнящим воображение тайнам ремесла, был человеком иного мира. От этого-то драгоценного «иного мира» отрывала отцовская скупость Антуана Ватто. Вот первое, несомненно реальное драматическое событие. За этим последовал и первый, известный биографам, решительный поступок юноши. Он ушел из дому и вообще из города.

О городе уместно сказать особо — в событиях жизни и отчасти даже искусства Ватто он, конечно, сыграл свою роль. Возможно, это один из самых скучных городов северной Франции, которая и сама по себе достаточно скучна, — пустынная плоская равнина, однообразная, лишенная холмов, живописных рек и густых лесов. На этой равнине древний Валансьен, возведенный еще римлянами у слияния двух узеньких речек — Шельды и Рондели, был единственной крепостью и, следовательно, постоянным яблоком раздора. Им владели то франкские короли, то фландрские графы, его осаждали, жгли, обольщали, всем он был нужен, вечно в чьем-то глазу он оставался бельмом. Жители Валансьена слышали пылкие речи Якоба ван Артевельде — вождя гентских повстанцев, слышали пушки отважного маршала Тюренна, двести лет спустя бомбардировавшего город. Совсем недавно был он владением Испанских Нидерландов. Офицеры в желтых мундирах гордились длинными церемонными именами, говорили на звонком кастильском наречии, называли друг друга «донами» и «сеньорами», горожане же говорили по-фламандски или же по-французски с фламандским акцентом. Они и сами не знали толком, какой державе принадлежит их город и к какой нации — они сами. В Валансьене было скучно, как во всякой провинции, но покоя в нем не было. Горожане жили в постоянном ожидании перемен и старались ладить с любыми владетелями. Совсем незадолго до рождения Антуана Ватто Валансьен вновь отошел Франции. Людовик XIV сам туда пожаловал, надолго озадачив обывателей гордым блеском мимолетного своего появления. Славный Вобан, искуснейший фортификатор, будущий маршал Франции, отстроил укрепления, которые и двести лет спустя числились официально «крепостью первого ранга», укрепления, чьи развалины и поныне стоят между современными кварталами города грозными призраками давно отшумевших войн. В новой цитадели появился теперь французский гарнизон в белых королевских мундирах, но для валансьенцев и эти солдаты были чужаками. Граница оставалась неприятно близкой, в сущности, было ведь все равно,

располагалась она на севере или на юге, в любом случае пушки грохотали рядом, беспокойной увертюрой наступающих вновь лихих времен. В 1693 году в каких-нибудь двадцати лье от Валансьена французы разбили голландцев и англичан под командованием самого принца Оранского. Через два года принц взял реванш, захватив крепость и город Намюр на Маасе (о чем, как известно, очень любил рассказывать стерновский дядя Тоби). И это было не так уж далеко от Валансьена.

В периоды относительного и непрочного затишья в Валансьене к услугам Антуана Ватто были обычные провинциальные развлечения, которые он нашел бы в любом другом маленьком городе: процессии в дни празднеств, колокольный звон и стройное пение мальчиков-хористов в белых кружевах, качающиеся над толпой фигуры великолепно и наивно раскрашенных святых, тяжелые от шитья хоругви, епископ в митре, шагающий медленно и важно под пурпурным балдахином; были ярмарки, одуряюще шумные, с представлениями в балаганах, на помостах и просто на земле, с бродячими лекарями, вооруженными грозными клистирами, с продавцами знаменитого орвьетана[2], с лавками, где торговали гордостью Валансьена — дивного плетения кружевами, с проповедниками, проститутками, предсказателями, ворами, зеваками, с купцами из Парижа, Брабанта, Фландрии, Голландских штатов. «Любовь к живописи обнаруживалась у него уже в раннем детстве; уже тогда он при первой возможности убегал на городскую площадь и зарисовывал там потешные сценки, которые разыгрывают перед прохожими бродячие шарлатаны и продавцы снадобий, — писал его добрый друг Жерсен. — Вот, вероятно, причина его длительного пристрастия к занятным, комическим сюжетам, хотя от природы он всегда был расположен к грусти». Ах, месье Жерсен, если бы все в судьбе художника можно было бы объяснить с помощью подобных чистосердечных и ясных суждений. И кто знает, какой нрав был у Ватто-мальчишки, когда и при каких обстоятельствах стал он таким, каким впервые увидел его Жерсен, — зрелым, замкнутым, трудным. И все же прислушаемся к словам Жерсена, любая частица истины драгоценна.

В пору, когда Ватто-отец отказался платить Жерену за обучение сына, в Валансьене снова было неспокойно. Грозный герцог Малборо, английский полководец, собирал в Нидерландах войска — начиналась война за Испанское наследство. Песенку «Мальбрук[3] в поход собрался» сочинили во Франции позже и вовсе не по делу — французам основательно досталось от храброго герцога. Пока же Валансьен в тревоге: через город проходят роты — «компании» — усталых солдат, скачут всадники

в серебряных офицерских шарфах, по узкой, как ручей, Шельде (ее, конечно, называют на французский лад «Эско») тащат барки с провизией, фуражом и порохом, достаточно приказа, чтобы вода через специально устроенные шлюзы хлынула в глубокие крепостные рвы.

Но самой чувствительной неприятностью для Ватто было появление в Валансьене и его окрестностях свирепых и измученных капитанов, отряженных на поиски рекрутов. Согласно издававшимся в те годы ордонансам, законам, им дозволялось практически все. Капитан в сопровождении сержантов с алебардами рыскал повсюду, он имел право насильно зачислять в свою роту молодого крестьянина, работавшего в поле, если тот казался достаточно сильным. Он изучал обязательные списки прислуги мужского пола и списки ремесленников. Ремесленник, не имевший мастерской, подмастерье без хозяина тотчас же становились его добычей. Ватто как раз и оказался в положении недоросля без определенных занятий. Капитан с блестящей, украшенной королевским профилем бляхой на груди был для него дьяволом, охотящимся за его бессмертной душой. В Валансьене Антуану Ватто было решительно нечего делать. Он уехал. Уехал, разумеется, в Париж, о котором, как и все в Валансьене, почти ничего не знал, но где надеялся, наконец, встретиться с искусством и начать учиться ему. Так история в известной мере вмешалась в жизнь Ватто[4].

Он расстался с Валансьеном, вряд ли полагая туда вернуться. И уж наверное не думая, что его скучный город, прежде гордившийся тем, что в нем родился знаменитый автор средневековых хроник Фруассар, со временем станет куда больше гордиться тем, что в нем родился он — Антуан Ватто, что будет в городе и площадь Ватто, и даже его статуя, весьма изящно отлитая в бронзе по модели Карпо, что его работы станут украшением городского музея. От прежнего Валансьена осталось мало, вторая мировая война его не пощадила, но статуя Ватто уцелела, и память о нем свято хранится в городе, где имя художника порой еще произносят на фламандский лад — «Уатто».

Итак, очередной провинциал отправляется искать счастья в Париж. Что может быть тривиальнее? Он уходит из постылого родительского дома под тревожную дробь военных барабанов, идет навстречу тянущимся к северу королевским полкам. Он уходит в совершенно неведомый Париж, надо думать, почти без денег. И это практически все, что можно с большей или меньшей достоверностью сказать о детстве Жана Антуана Ватто.

ГЛАВА II

Он слаб здоровьем, часто кашляет; длинный вислый нос, длинное лицо и руки, костлявые пальцы. Он угрюм, неловок и обидчив. Он только что совершил первый в своей жизни поступок, идущий вразрез с общепринятыми, первый из многих, которые ему еще предстоит совершить. Ему семнадцатый год. Ему осталось прожить двадцать лет.

Перед ним пятьдесят лье. Сейчас это двести с лишним километров, часа три на поезде или на машине. В хорошем экипаже с подставами — день стремительной скачки. Для пешехода же — недели две пути, а для пешехода нищего это еще и разбитые башмаки, в кровь стертые ноги, ночевки на постоялых дворах, а то и под открытым небом. Он не замечает, как равнины Артуа сменяются равнинами Пикардии, как все живописнее делается природа, взор его затуманен голодом, усталостью, беспокойством, он стесняется бедности и боится жалости — об этих его качествах вспоминали позднее современники. И конечно, он конфузится своего языка, тяжелого фламандского акцента, его плохо понимают, может быть, и не хотят понимать. Единая Франция — понятие военное и политическое, но пикардийский трактирщик — прежде всего пикардиец, для него и парижанин — иностранец. А хилый, застенчивый до надменности северянин вдвойне чужак. Времена суровые, сентиментальность отнюдь не в моде, и обидно смеяться умеют повсюду. Труден путь до Парижа.

Правда, в ранних свидетельствах о жизни Ватто мелькает имя некоего художника-декоратора Метейе. Скорее всего, это имя и сохранилось в истории исключительно благодаря Ватто: ничего толком об этом господине неизвестно. То ли это был первый и достаточно бездарный учитель Ватто в Париже, то ли — и это куда более занимательное предположение — Ватто познакомился с ним еще в Валансьене и вместе с ним совершил путешествие в Париж, возможно даже в повозке бродячих комедиантов. Но скорее всего это лишь пустое предположение, и Антуан Ватто вступил в Париж пешком.

Отнюдь не рискуя достоверностью рассказа, можно утверждать, что Париж ошеломил Ватто: он всех ошеломлял. И наш герой, впечатлительный и беспокойный, не мог быть исключением. О Париже и о столичной жизни знал он, как каждый провинциал, мало, сведения о том, что происходит в столице, добирались до Валансьена лениво и обрастали по пути всевозможным вздором, газеты были диковинкой.

Все для Ватто было внове. То, что видел он, входя в Париж,

лишь отдаленным эхом звучит в нынешних названиях улиц и предместий. Старая дорога, ведшая с северо-востока в Париж, превратилась во Фландрскую улицу; станция метро Ла Виллет напоминает о городке, выросшем некогда вокруг давильни, принадлежавшей монастырю св. Лазаря, о городке, от которого до Парижа Ватто пришлось шагать еще добрый час. Не осталось ничего от окрестных садов и огородов, от охотничьего замка герцога де Роклор, мимо которых шел Ватто. И самые ворота — торжественная триумфальная арка, через которую некогда возвращался с победой в Париж Людовик XIV и под сводами которой прошел замученный Ватто, — стали лишь скромной декорацией посреди Больших бульваров, разбитых на месте прежних крепостных стен. И если что и осталось от прежнего Парижа в Париже нынешнем, то не столько осколки картинок галантного века, сколько решительная непохожесть этого города на все, что вне его, — неповторимость его очарования и его гримас, лика и личин, красот и безобразия, острословия и грубости парижан, их веселого и равнодушного дружелюбия, их уверенности в собственном превосходстве, поскольку они парижане, и, вместе с тем, в собственном праве решительно все подвергать сомнению — опять же потому, что мудрость Парижа — в сомнении, и жители его — от герцогов до приказчиков — носители этой мудрости. А сам город — он грязен, душен, суетлив; боязнь поскользнуться в вонючих лужах мешает любоваться великолепием тюильрийских фасадов, к Сене не подойти по топким берегам, а там, где набережные хоть на что-то похожи, купают лошадей, ловят рыбу, жарят ее на кострах и продают похлебку; за мутной рекой зловещие развалины средневековой Нельской башни, мосты застроены тесными, как соты, лавчонками, везде торгуют — в лавках, с тележек, лотков, из мешков, из карманов, из-за пазухи, торгуют и ворованным — в Париже на полмиллиона горожан сорок тысяч профессиональных воров. Ночью страшно, как на войне, фонарей почти нет, да и зажигают их лишь в безлунные ночи. Можно утонуть в канаве, получить удар кинжала в спину: убивают много и неразборчиво — на дуэлях, в пьяных драках, из мести, из ревности, из соображений наследственных и политических, профессия наемного убийцы престижна и хорошо оплачивается. Страшно в Париже ночью и душно днем, пахнет мясом и рыбой, овощами гнилыми и свежими, навозом и помоями, вином из кабаков, заморскими пряностями, а порой драгоценными духами из тряской, сверкающей кареты. Чем только не благоухал Париж, но не было в нем спокойного и прохладного ветра фландрских равнин, из конца в конец продувавшего маленький Валансьен.

Тяжко жить в столице одному, никого не зная и ничего почти не умея, каждый день и каждый час боясь просто-напросто умереть с голоду, сгинуть, так ничем и не став, не вызвав ни у кого даже взгляда, даже праздного любопытства: мало ли кто умирает в Париже.

Если б Ватто и хотел, он не мог бы стать зевакой, надо было искать пропитание. «Персидских писем» Монтескье он не читал, хотя бы потому, что они еще не были написаны, но не надо было обладать проницательностью перса Рики, чтобы понять, что в Париже более, чем где бы то ни было, источник доходов «заключается только в уме и ловкости» и что каждый «извлекает из своего умения все, что может». Все, что сумел Ватто на первых порах — не умереть с голоду. В живописной мастерской на мосту Нотр-Дам он каждый день получал миску горячей похлебки, а иногда и несколько мелких монет за самую что ни на есть ремесленную, но все же художественную работу.

Впрочем, обольщаться не стоит. Искусный ювелир пользовался куда большим уважением, чем даже хозяин лавочки, торговавший убогими и дешевыми копиями одних и тех же картин, покупателями которых были люди, обычно полностью лишенные вкуса, то есть те, кто тяготел к некоторой роскоши — картинам, но старался, чтобы роскошь была дешевой. А что может быть хуже дешевой роскоши, то есть в данном случае картин, в которых нет вовсе никакого искусства. Даже — страшно сказать! — талант молодого Ватто вряд ли спасал положение. В лавочке совершалось все возможное, чтобы любой талант уничтожить во имя одинаковости пользовавшихся успехом копий. Оттенок индивидуальности был вреден для дела и потому искоренялся.

Писались там, в частности, копии со «Старушки» Герарда (Жерара, как, конечно же, говорили в Париже) Доу. Оригиналы этого художника хранятся и в Эрмитаже, и в Лувре, и, разглядывая эту мастерскую, но совершенно незначительную и скучную живопись, нетрудно себе представить, как могла она надоесть. Те же самые морщинки писать еще и еще, и знать, что окончание очередной копии повлечет за собой начало новой!

Конечно, ремеслу Ватто продолжал учиться, но терял все же больше, нежели приобретал. Копия может принести пользу лишь тогда, когда копиист тщательно изучает манеру мастера, разгадывает его секреты, систему и последовательность работы. Здесь же копии писались без размышлений, художники работали механически. Недаром Ватто был однажды пойман на том, что делал копию по памяти, что было для него приятным разнообразием. На глазах Ватто и при его непосредственном

участии искусство подвергалось постоянному унижению. Возможно, именно тогда любовь его к живописи прошла через самое жестокое испытание.

Ватто выдержал. Природа наделила его волей и непреклонным нравом; даже рабское убогое художество не убило в нем желания рисовать. Воскресенья стали для него подлинными праздниками — по воскресеньям он мог работать, а не тратить время ради хлеба насущного. Умерщвляемый в течение будней карандаш становился живым, вибрировал в такт льющимся со всех сторон впечатлениям, стремительно и точно летал по листкам карне — маленьких альбомов, ставших ныне столь знаменитыми, а тогда небрежно таскаемых в карманах бедного кафтана, где они мялись и пачкались, поскольку сам Ватто им особенного значения еще не придавал. У него не было, естественно, денег на краски. Был карандаш, была бумага, была дьявольская энергия. И весь Париж был к его услугам.

Провинциалы медленно и робко становятся парижанами. Не сразу перестает быть чужой столица, не сразу сумятица, оглушающий, слепящий поток первых впечатлений стихают, отступая перед пытливым внимательным взглядом. Долгие прогулки открывают город с новых и неведомых точек зрения, разные кварталы являют свои несхожие с другими лики. Париж живет странной, чуть призрачной жизнью великой, но забытой и нелюбимой монархом столицы. Иноземные послы, курьеры со всех концов мира спешат в Версаль, минуя Париж. Огромный Лувр безмолвствует в самом сердце города, слепые окна с выбитыми кое-где стеклами, обшарпанные фасады свидетельствуют о запустении прежде великолепнейшего в Европе дворца: нынче он оживает, и то в нескольких залах, в дни выставок картин и заседаний Академии. Поодаль, подальше от Сены — Пале-Руаяль — дворец, построенный для кардинала Ришелье и ныне принадлежащий герцогу Орлеанскому, — шумит изысканным и беспутным весельем: строгий версальский двор далеко, здесь можно не заниматься политикой и позволять себе приятные и дорогостоящие сумасбродства. По вечерам музыка несется из ярко освещенных окон, огни свечей вырывают из темноты цветы на клумбах, ряды экипажей с гербами знатнейших фамилий тянутся вдоль оград, лакеи в пудре и разноцветных ливреях толпятся живописными группами, ожидая разъезда гостей. Еще выше, если подыматься от Сены, недавно отстроенная по плану зодчего Ардуэна-Мансара площадь Побед (де Виктуар): продуманная логика строгих фасадов вокруг статуи Людовика Великого в коронационном костюме и лавровом венке. Еще недавно фонари на колоннах освещали ночами фигуру монарха,

что было в Париже диковинкой и вызывало вместе восхищение и насмешки — парижане не одобряли дорогостоящих выдумок. Маршал Ла Фейад, обитавший в одном из особняков на площади и истративший на всю эту роскошь шесть миллионов ливров, дабы угодить королю, получил взамен похвалы Людовика и подарок — сто двадцать тысяч ливров. Сделка оказалась решительно невыгодной, огорченный маршал вскоре умер, фонари сломали, но площадь продолжала радовать глаз простором и гармоничной архитектурой, так же как еще более знаменитая Королевская площадь, знаменитая настолько, что про нее говорили просто — «Площадь». Там, на восточной окраине города, теснились и далекие, и недавние воспоминания, там еще сохранился дух минувшего царствования. Старшая сестра площади Виктуар, Королевская площадь, была застроена одинаковыми домами с аркадами еще при Генрихе IV. Там прятались витрины дорогих магазинов, вельможи и щеголи часто здесь прогуливались, любуясь строгим великолепием фасадов из красного кирпича, отделанных серебристым камнем, и бронзовой статуей Людовика XIII, установленной посреди площади. Площадь дышала легендами о бесчисленных дуэлях, именно сюда приходили вспыльчивые дворяне защищать свою честь ударом шпаги. И все еще помнили четырех дерзких кавалеров, которые после запрещения герцогом Ришелье дуэлей демонстративно устроили поединок здесь, на Королевской площади, под самыми окнами всесильного кардинала, за что уцелевшие после боя были обезглавлены на Гревской площади. (Вот место, где трудно представить себе Антуана Ватто, хотя тысячи парижан стекались туда в дни казней, достаточно частых и в «галантном веке», а в последующие дни приходили разглядывать залитые кровью плахи). Суровые тени средневековья мерещились повсюду, а грузная громада Бастилии, подымавшаяся над тогдашним Парижем, как современный небоскреб над обычными городскими домами, напоминала не о минувших ужасах, а о вполне реальной опасности для всякого рода вольнодумцев. Там, у Бастилии, за воротами Сент-Антуан, кончался Париж, как на западе — у Лувра, на севере — у подножия Монмартрского холма, а на юге — за Люксембургом.

В общем, Париж нетрудно было исходить пешком за дюжину воскресных дней.

Но едва ли возможно представить себе Ватто гуляющим по городу, любующимся его то прекрасными, то уродливыми, но всегда занимательными для глаз художника домами, роскошью дворцовых фасадов, блеском пестрой толпы. Он ведь не писал и не рисовал Париж, хотя иных, кроме парижских, впечатлений не

знал. Но он полон Парижем, каждая линия его карандаша — истая парижанка, и персонажи его — парижане, а город — будто невидимый фон, неслышный аккомпанемент, ритмы его проникают в жесты людей, в продуманную небрежность поз: только парижане так умеют одеваться, сидеть, двигаться, ходить.

И все же нет, не совсем так. Его рисунки кажутся не просто сделанными в Париже набросками: обыденная суета, бурная эмоциональность, бытовая конкретность жеста смягчены некоей меланхолией, будто замедляющей на бумаге движения людей. Столь отчетливую выразительность движений непросто найти и в людях самых что ни на есть изящных: в ранних рисунках Антуана Ватто изысканность сочетается с некоей нежданной определенностью линий, с почти жестоким отбором, делающим рисунок подобием красноречивой, филигранно отрепетированной пантомимы. Загадочности особой здесь нет. Ватто нищ, одинок, слаб здоровьем и сторонится своих юных коллег, он осужден на созерцание застенчивостью и болезненным самолюбием. Голод и лишения способны воодушевить здоровую и пылкую молодость — юношу же, подобного Ватто, они губят или превращают в стоика. Ни искусство, ни высказывания Ватто не дают основания думать, что он видел удел художника в парении над пошлой действительностью. Эта расхожая мысль не могла проникнуть в его серьезное и ироничное творчество. Нет, он не парил над действительностью, он, конечно, тщился проникнуть в нее, но порою то было ему не по силам.

Париж, ослепляющий летучим блеском, оглушающий шумом, ошеломляющий множеством впечатлений, — это перенасыщенный раствор, где Ватто старается отыскать драгоценные кристаллы, родственные образам возбужденной, но еще робкой фантазии.

Он ищет в обыденности созвучное искусству — движение, полное осмысленной энергии, четкую линию складок шелкового платья, отработанный веками и потому столь ясный и выразительный жест точильщика или солдата. Но оптимальный вариант пантомимической законченности, основанной на настоящем артистизме, — это, конечно, балаган, комедианты, по многу раз в день повторяющие одни и те же сцены, возможно, так же, как делали их отцы и деды десятки лет назад. Здесь жест несет оттенок бессмертия — он отшлифован веками и, без сомнения, переживет и актеров, и зрителей. Об этом Ватто вряд ли думает, но как не любоваться лицедеями, когда в их игре жизнь освобождается от утомительной и однообразной суеты, отливается как будто бы в единственно возможные, совершенные по красноречию и пластичности формы. Он любил театр еще в

Валансьене, о чем, как мы помним, писал Жерсен. Естественно, что в Париже, где играли лучшие комедианты и где их было множество, интерес этот мог только возрасти. Тем более что здесь, в Париже, театр был дорогой к реальности, возможностью разобраться в чрезмерно вспененной действительной жизни.

Наверное, поэтому так трудно различить в рисунках Ватто, где набросок, сделанный в театре, а где на улице или в парке. Театр и жизнь на листках его карне взаимопроницаемы, театром насыщено воображение, и карандаш, рисующий обыденную сцену действительности, вовсе не забывает о театральной сцене, даже если художник о ней и забыл.

Воскресенья проходят в жадном, изнурительном рисовании. Пока наделенный настоящим талантом человек работает, он не замечает усталости: возбужденный интеллект забирает у тщедушного тела силы на много дней вперед. Ватто возвращается к себе едва живой. Вечно голодный заморыш, он успевает сделать за один день очень много, но с младых ногтей он умеет быть недовольным. И страшно себе представить, ведь, без сомнения, он рвал, выбрасывал свои рисунки. Он рвал рисунки Ватто! Никогда не было в нем присущего многим гениям вещего и спокойного понимания своей исключительности, если он и ощущал ее, то только как недостаток.

И назавтра снова копии. От света до света. И по всей вероятности, зависть менее способных подмастерьев. И раздражение хозяина, потому что нельзя себе представить, чтобы Ватто мог полностью подчинить свои освобожденные воскресными занятиями пальцы убогому единообразию копийного мастерства. И так много недель. Удивительно, что он — еще очень редко и мало — пробовал писать маслом. Где находил он силы и время?

Однако была ли здесь трагедия, глубокое страдание, существование на грани нравственной и физической гибели? Или просто борьба слабого, нервного, больного, но все же упорного и полного надежд юноши за свое место под солнцем, точнее, за свое право быть художником? Скорее всего, вопрос это праздный, трудно не только найти, но даже вообразить себе документ, способный на него ответить. Одно несомненно: самая сумрачная заря жизни настоящего художника не может быть полностью беспросветной, поскольку в ней, в этой жизни, есть цель и высший смысл, нет пустоты; и одиночество — сравнительно редкая гостья в душе одержимого искусством человека.

Тем более что и мы, люди двадцатого века, невольно драматизируя будничные невзгоды гения, со страхом думаем, каким испытаниям подвергался юный Ватто, этот человек,

которому суждено было стать великим. А он, возможно, вовсе не был обременен будущим своим величием, и маленькие радости парижской жизни вкупе с возвышенными радостями творчества уже дарили ему счастливые часы.

Добавим к тому же, что судьба к Ватто бывала и милостивой. Ему везло на встречи не просто с добрыми и умными, но и со способными понять его людьми, что было вовсе не просто, учитывая его необычность, и застенчивость, и угрюмый нрав. Возможно, без этих встреч Ватто и не вынес бы на узких своих плечах тяжести жизненных испытаний, да и собственного трудного таланта. Здесь, конечно, нельзя говорить о простом везении. Наступало время, когда галльский гордый разум, не довольствуясь более обществом тонко, но однообразно и уже несколько вяло мыслящих вельмож, великолепного, но все же интеллектуально дряхлеющего двора, начинал искать опору в сословии, способном не только думать, но и действовать. Пока еще скромно одетые, лишенные гербов и дворянских прав, дельцы, юристы, банкиры, хозяева мануфактур, коммерсанты становились реальными владельцами земель, денег, новой культуры, они жадно смотрели в будущее, их проницательность была обострена до предела, поскольку движение жизни они ощущали как собственное движение. Все новое, способное вызвать благотворное сомнение, размышление, даже растерянность, их занимало. Вовсе не чуждаясь прежней культуры, они искали новой. Между тем именно мысль становилась опаснейшим орудием в руках тех, кто хотел решительных перемен, хотя и не представлял их себе отчетливо. Внимание мыслящих буржуа, не скованное традицией, ревниво спешило увидеть и подчинить себе талант, еще не порабощенный знатью. Конечно, то был процесс совершенно неосознанный, но, памятуя об этом качестве времени, трудно поверить в абсолютную случайность того внимания, которое встретил Ватто со стороны богатого и просвещенного месье Мариэтта, владельца гигантской по тем временам фирмы, торговавшей гравюрами и картинами. Случай ли привел Ватто на улицу Сен-Жак в лавку Мариэтта, случай ли заставил проницательного знатока искусства остановить свой внимательный взгляд на нищем и серьезном молодом человеке, чьи глаза не просто погружались — тонули в гравюрах Рембрандта или Тициана? Разумеется, не только в лавке Жана Мариэтта подолгу простаивал Ватто. Вероятно, не этот, так другой торговец заметил бы юношу. И все же следует отдать должное самому проницательному из коммерсантов с улицы Сен-Жак.

Мариэтт и в самом деле был человеком незаурядным.

Профессиональный гравер и профессиональный коммерсант, искушенный коллекционер, одна из тех одаренных кипучих натур, что умеют, не отрываясь от грешной земной действительности, прозревать самые возвышенные проявления искусства и действенно, хотя, разумеется, и не бескорыстно, подводить осязаемый фундамент под все сколько-нибудь увлекающие их воздушные замки.

Итак, эта встреча произошла — вероятно, года через два после приезда Ватто в Париж. В ту пору Мариэтт не думал, разумеется, что встреча эта — счастливое событие прежде всего для него: именно с помощью Ватто вошел Мариэтт в историю искусства и вот уже два с половиною века его имя мелькает в биографии великого мастера. Тогда же изумлен и осчастливлен был юный и голодный художник. Роскошный магазин, где хранились в шкафах гравюры с работ мастеров, которые в XVIII веке считались «старыми мастерами», негромкие, серьезные разговоры, отменного, не показного вкуса вещи, вежливая, не лишенная снисходительного уважения речь хозяина, обращенная к нему. Его приглашают садиться, называют его «месье», никто и не думает мешать ему часами перебирать эстампы, читать корректурные оттиски еще не вышедших книг, он свой в этом мире просвещенных умов и возвышенного знания. К тому же его, надо думать, угощали вкусными обедами. И казалось бы, колокола судьбы уже звонят праздничным звоном.

Отчасти и так. Но то, что известно нам о дальнейшей жизни Ватто, дает основания полагать, что мучительная боязнь зависимости проявилась у него рано, очень рано. И вероятно, уже у Мариэтта он не умел радоваться легко и полностью. Что, кстати сказать, совершенно очевидно доказывается всем его искусством. Пока же приятные открытия обступают Ватто со всех сторон. Те имена, которые прежде видел он только под известнейшими гравюрами, звучат здесь как имена добрых знакомых. Иногда в лавку спускается и старый хозяин, Пьер Мариэтт «второй», полвека назад многократно преумноживший богатства фирмы, женившись двадцати одного года на сорокалетней вдове известнейшего торговца гравюрами Ланглуа, не убоявшись ни возраста невесты, ни необходимости воспитывать ее шестерых детей от первого брака. Дом полон воспоминаний и новостей; нередко новостью становится и предмет старины. Для молодого хозяина самым великим гравером был Альбрехт Дюрер, чьи листы составляли предмет особенного его внимания как коллекционера и, без сомнения, подолгу рассматривались и изучались хозяевами и гостями.

А сам Жан Мариэтт вслед за своим отцом предпочитал и

гравировать, и заказывать ходкие, приятные для глаз и не слишком отягчающие мысль картинки, изображающие нарядные кавалькады, трогательных пастушков, театральные сценки. Это не мешает ему любоваться искусством серьезным и возвышенным. Как истого знатока, его приводят в восторг редкостные пробные оттиски гравюр, ценнейшие листы его собрания — эстампы с поправками, сделанными рукой самого Рубенса, который вскоре станет богом для Антуана Ватто. Были у него и рисунки старых итальянских мастеров, даже Тициана. Но, конечно, главным для Ватто была атмосфера подлинного и требовательного профессионализма, он слышал суждения и мнения, которые утончали его вкус и умение видеть. И понимать масштаб собственных возможностей, что всегда полезно, даже художнику, не склонному восторгаться собой.

ОТСТУПЛЕНИЕ: ОПАЛЬНЫЕ КОМЕДИАНТЫ

Политические мнения Ватто неизвестны. Само их существование сомнительно, источники позволяют скорее предположить, что Ватто был склонен к суждениям благородным, но не политического, а этического свойства. Вообще же он был молчалив и пространно никогда не высказывался. Даже об искусстве. Его окружал, однако, реальный и непростой мир, который если и не сам он, то его друзья старались понять и проанализировать, хотя бы в силу свойственной французам любви к четким и ироническим умозаключениям. Время само, более чем когда-либо, толкало к размышлениям.

Правда, и сам Ватто, и те, чьи речи он слушал в доме Мариэтта, судили о своем времени, более всего размышляя о событиях в Версале. Ведь то, что ученым историкам со временем справедливо представляется главным, обычно скрыто от глаз современников, и второстепенное, но занимательное и парадоксальное кажется куда более важным, чем глубоко скрытые исторические процессы. Сумерки уходящего царствования Людовика XIV все еще длились, и новый век никак не мог распроститься с веком ушедшим. Никто уже не помнил предшественника нынешнего короля, казалось, он всегда царствовал. Людовику XIV суждено было пережить не только сына, но и внука, лишь правнуку достался его трон. Все реже вспоминали о былом великолепии дряхлеющего монарха, о громких победах минувшего столетия, о стремительном возвышении Франции, заставившей трепетать Европу, все чаще говорили о двух с половиною миллиардах государственного долга, о том, как дряхлеет государь, которого еще продолжали называть Великим, о том, каким жалким становится некогда блистательный двор.

> «Люди высших качеств, которых он сначала поощрял, стали ему под конец подозрительны, хотя и состояли на его службе; и так как он дошел до того, что не мог уже выносить ничего великого, если оно исходило не от него, то он окружил себя бездарными министрами и генералами и любил их именно за бездарность. Поэтому немного лет понадобилось ему для того, чтобы потратить средства нескольких царствований, так что когда, к концу, власть его стала так же необъятна, как и

его гордость, ей уже не на что было опереться: не оказалось ни сильных умов, ни гордых характеров, ни отборных военачальников и министров, ни казны, ни армий; едва оставался народ. Власть была беспредельна и тщетна: ей недоставало опоры, орудий и даже жертв».

Луи Блан

«Беря от своих подданных больше, чем положено, государь истощает их любовь и верность, гораздо более необходимые для существования государства и сохранения его особы, чем золото и серебро, которые он сможет поместить в свою казну».

Кардинал де Ришелье

«Честолюбивая праздность, низкое высокомерие, желание обогащаться без труда, отвращение к правде, лесть, измена, вероломство, неисполнение всех своих обязательств, презрение к делу гражданина, страх, внушаемый добродетелью государя, надежда, возложенная на его пороки, и, что хуже всего, вечное издевательство над добродетелью — вот, полагаю я, черты характера большинства придворных, отмеченные всюду и во все времена».

Монтескье

Живым же воплощением упадка в глазах большинства стала совершенно скандальная история с мадам де Ментенон. Со времени первого шумного романа короля, героиня которого, бедняжка де Ла Вальер, еще доживала свой век в монастыре кармелиток, минуло более тридцати лет. К проказам короля привыкли. Внебрачные его дети вырастали, получали титулы и земельные наделы, новые любовницы, в свою очередь, получали дворцы и драгоценности. Король платил из государственной казны. Налогоплательщики должны были пополнять ее неукоснительно, с чем они отчасти уже смирились, поскольку легкомыслие государя казалось традиционной и естественной частью его блеска. Однако же женитьба на мадам де Ментенон стала последней и самой тошнотворной каплей в чаше национального долготерпения. К тому же покойная королева Мария Терезия, при всем своем человеческом ничтожестве, не мешала никому; Людовик XIV был, очевидно, вполне искренен, сказав по поводу ее смерти: «Это первое огорчение, которое она

мне причинила», и был почти так же снисходителен к ее немногим грехам, как она к его грехам бесчисленным. К тому же единственная шалость королевы — чернокожая девочка, рожденная опальной государыней вдали от мужа и после длительной дружбы с красивым слугой-нубийцем, — дала повод Людовику XIV блеснуть острословием. В ответ на доводы лекаря, что дитя оказалось черным лишь из-за того, что слуга «пристально смотрел» на Марию Терезию, король сказал: «Взгляд, гм! Он был, вероятно, весьма проникновенным». Словом, все эти маленькие скандалы были пикантны и сервированы изящно.

Поначалу и история мадам де Ментенон вполне отвечала вкусам времени. Внучка поэта д'Обиньи и вдова блистательного остроумца Скаррона, она была приглашена королевской фавориткой мадам де Монтеспан воспитывать ее детей от Людовика XIV. Воспитательница не замедлила вытеснить свою благодетельницу из сердца и спальни короля, хотя была на шесть лет ее старше и вовсе не хороша собою. Ей было около пятидесяти, когда она по настойчивому желанию, которому король не смог воспротивиться, вступила с ним в тайный брак.

> «…Та госпожа, хотя не имеет титулы королевской, но почесть от самого короля приемлет без отмены, яко б публичная королева, и от всей Франции… Все емлет из казны, что хочет… лица не красного, но жена дородная и глаз быстрых черных… Также благочестия великого жена и по тем случении своем с ним, королем, причиною есть всего жития честного королевского и отводу от всех противных порядков, кои он в явности своей до того прежде имел».
>
> *Андрей Артамонович Матвеев, русский посол во Франции*

Здесь уже начиналось дурного вкуса лицедейство. Унылое благочестие, которым был приправлен сомнительный этот брак, столь постное завершение вполне скоромной истории, церемонное ханжество, которое теперь настойчиво насаждалось и при дворе, и где только возможно, король, отождествлявший себя с Францией, в роли Тартюфа — все это казалось — и справедливо — жалким альковно-клерикальным фарсом. Не трагически, а смешно и суетно меркло былое величие. Сомнения и ирония одни оставались прочными в мире пошатнувшихся идолов и зыбких идей, в пору, когда уставшее от самого себя царствование еще тянулось, омертвевшее и старающееся все подчинить медлительной своей агонии. Рассказывали, что Людовик нередко

повторял фразу: «…когда я был королем…» Вольномыслие преследовалось беспощадно. Королевская немилость добралась и до искусства.

Актеры Итальянской комедии репетировали пьесу де Фатувиля «Притворная теща», назвав ее в афишах для вящей привлекательности «Притворная добродетель» (анонимно изданный в Голландии роман именно под таким названием уже успел прогневать короля, так как откровенно смеялся над мадам де Ментенон).

В деталях этого дела разобраться сейчас трудно. Но и тогда король не утруждал себя длинным разбирательством. Не имея возможности расправиться с голландскими издателями, он закрыл итальянский театр и разогнал актеров.

> «Во вторник 4 мая 1697 года д'Аржансон, начальник полиции… во исполнение королевского приказа на его имя, в сопровождении нескольких полицейских комиссаров, чиновников и военных прибыл в одиннадцать часов утра в Бургундский отель и приказал опечатать все входы не только с улиц Моконсейль и Франсуаз, но также и двери, ведущие в помещение актеров, и запретил этим последним являться в театр для продолжения спектаклей, так как его величество не считает более нужным сохранять их у себя на службе».
>
> *«История Старого Итальянского Театра», изданная в 1753 году в Париже*

> «…Злорадство города — эхо злости двора утверждало, что можно узнать мадам де Ментенон в главном персонаже представления, названного „Притворная добродетель“, сыгранном итальянской труппой, имевшей разрешение играть в Париже. Стечение публики и ее демонстративные аплодисменты вызвали скандал, и правительство не нашло лучшего средства, как издать указ об изгнании труппы. Враждебность разрасталась вместе с ростом народных бедствий, и имя мадам де Ментенон становилось все более ненавистным по мере того, как Франция делалась все более несчастной».
>
> *Гюстав Эке. «Мадам де Ментенон»*

ГЛАВА III

Вряд ли будет преувеличением сказать, что именно этот эпизод, произошедший за несколько лет до прибытия в Париж Ватто — в 1697 году, не раз вспоминали его новые друзья в доме Мариэтта. В самом деле: если и не суть исторических процессов, то видимая деградация королевского величия, безвкусная женитьба на немолодой (старше самого короля) и, главное, склонной к ханжеству даме, умело диктовавшей свою волю двору и стране и сделавшей унылое лицемерие почти государственной политикой, это было на виду, это касалось и искусства. Сам Мариэтт рисовал, гравировал и заказывал сценки из очень им любимых театральных комедий, и несомненно, рассматривание таких листов сопровождалось воспоминаниями и комментариями. Ватто и сам, разумеется, видел представления итальянских актеров и в Париже, и в Валансьене, но, конечно, не опальных королевских комедиантов, а бесчисленных бродячих трупп, популярность которых невероятно увеличилась после разгона театра, тем более что они часто ставили отрывки из знакомых, любимых и теперь запрещенных пьес. Далеко не все итальянцы хорошо владели французской речью, значит, особое внимание они уделяли мимике, их игра говорила более зрению, чем слуху, что для художника особенно привлекательно, недаром Ватто рисовал и писал их с юности до последних дней.

Веселые человечки, наряженные в чудные костюмы Бригеллы, Арлекина, Коломбины или Жиля, непостижимым образом напоминали с гравированных листов о непрочности земного величия, и о том, что откровенность небезопасна, и еще о том, что все в мире взаимосвязано: государство, искусство, короли и комедианты, пикантные истории и глубокие мысли. Так что у Ватто были все основания поразмышлять или хотя бы слегка задуматься уже тогда, когда он бывал в гостях у Мариэтта.

Тем более что каждый гость, каждый завсегдатай приносил с собой суждения об искусстве, об окружающей жизни, а то и о жизни придворной. Конечно, художники, бывавшие у Мариэтта, не были мастерами великими; иные из них давно забыты — и справедливо, иные занимают в истории искусств место более чем скромное. А в ту пору их имена звучали внушительно — Куапель, Пикар, Себастьян Леклер. Хозяин дома знавал прославленного Шарля Ле Брена — в ту пору уже покойного придворного живописца — и делал гравюры с его работ. И хотя связей с двором нынешним, где царствовал холодный и пышный, видимо, умевший угодить мадам де Ментенон, Гиацинт Риго, Мариэтт не

искал, но и не потерял их окончательно.

Оставляя главную роль в жизни Ватто за Мариэттами, следует вспомнить еще об одном знакомстве. Вероятно, Ватто общался в Париже со своими земляками — фламандскими художниками, имевшими здесь целую корпорацию. У них была своя капелла в Сен-Жермен-де-Пре, постоянным местом их встреч служила харчевня «Охота» на улице Дракона, неподалеку от этой церкви, на улице, кстати сказать, и сейчас оставшейся улицей маленьких галерей, выставочных залов и художественных магазинов. Доподлинно известно, что с одним из самых известных фламандцев-парижан, с Иоанном Якобом Спудом, Ватто был знаком, вопрос лишь в том, произошло ли это знакомство уже тогда — в первые годы пребывания Ватто в Париже. Вообще-то дружеские отношения Ватто с его земляками не могут вызывать сомнений: с ними ему было проще, хотя, наверное, и не так интересно, как у Мариэттов. Еще более веский довод — ранние живописные опыты Ватто. Как ни надоела ему «Старушка» Доу, которую ему приходилось копировать, фламандская традиция оставалась для него если не самой привлекательной, то более всего понятной. Любуясь сокровищами Мариэттов, он робко пробует писать именно в духе традиционных фламандских жанров. Сохранились всего две маленькие картины той поры — «Крестьянский танец» и «Кухня» [5] — на первый взгляд едва ли способные напомнить о манере Ватто. Но есть в них что-то от будущего художника: деликатность мазков, суровая нежность цветовых пятен, особая округленность форм, так свойственная зрелым картинам Ватто, и этот рассеянный вибрирующий свет, заставляющий вдруг вспыхнуть ярким оттенком тусклую ткань, сделать прозрачной тень, свет, как бы дрожащий на лицах еще не слишком искусно написанных и все же живых персонажей. С первых шагов индивидуальность Ватто властно заявляла о себе.

Эта редкостная индивидуальность всегда озадачивала, да и озадачивает исследователей творчества Ватто, справедливо стремящихся отыскать корни и истоки его искусства, ибо любое, даже самое необычное явление из чего-то вырастает и на что-то опирается. Иные ученые почти приходили в отчаяние, не находя решительно никаких связей Ватто с прошлым, иные отыскивали — и доказывали это вполне убедительно. Но суть все же в том, что искусство Ватто само по себе настолько значительнее и самостоятельнее всех предполагаемых своих «составляющих», что совершенно вытесняет из сознания зрителя мысли о том, на чем взросло его мастерство, его «я». Даже великолепный Рубенс, всегда бывший для Ватто божеством, Рубенс, чье влияние не

только засвидетельствовано самим художником, но отчетливо видимо в его картинах, даже сам Рубенс забывается, когда воображение погружается в миры, созданные нашим живописцем[6].

Возможно именно эта необычная индивидуальность и привлекла к нему внимание первого его учителя Клода Жилло. Судя по тому, как быстро отказался Ватто от подражания фламандским жанрам, они не только привлекали, но и обременяли его кисть, будучи своего рода наследием провинциального прошлого. А фламандцев великих, Рубенса, ван Дейка, он тогда почти не знал.

Итак, он становится учеником Клода Жилло, происходившего, кстати сказать, тоже из Фландрии. Жилло — недавний парижанин, но уже успел стать парижанином настоящим. Подобно Ватто, он явился в Париж бедным юношей, ищущим славы, но добился ее без лишений, поскольку его талант не был грандиозен и вполне соответствовал духу времени. Вместе с Мариэттом он брал уроки гравирования у Жан-Батиста Корнеля, позднее получал от Мариэтта заказы. Театр интересовал его всего более. Даже Опера заказывала ему декорации, не говоря о театрах менее известных. Картины его были уже отмечены Королевской Академией. Театр Жилло знал отменно и писал его не как восторженный зритель, которым оставался пока Ватто, но как человек, до тонкости понимавший, что и почему происходит на подмостках.

Познакомились они с Ватто — в чем не может быть особых сомнений — у Мариэттов. По словам Жюльена, картины Ватто «понравились Жилло». И он «пригласил молодого человека поселиться у него». Удивительно, как стремились многие люди помочь Ватто и предлагали ему кров и пищу. Он же ни у кого не оставался подолгу, томимый гордыней и застенчивостью. Может быть, именно независимость, больное самолюбие и рождали у многих желание подчинить себе этот одинокий, мятущийся, угрюмый характер. Жилло был первым. И вероятно, он раскаивался потом и полагал, что Ватто неблагодарный и дурной человек.

Жерсен пишет, что учитель и ученик «страдали одними и теми же недостатками» и были «совершенно несовместимы». О Ватто писали много хорошего, но нрав его не хвалили даже друзья. Значит, и Жилло был человек нелегкий. Ватто, видимо, был по обычаю своему замкнут и резок. «Как бы то ни было, они расстались так же охотно, как и соединились», — заканчивает свои рассуждения о Жилло и Ватто Жерсен.

Впоследствии Ватто говорил о работах Жилло только

хорошее. О нем же самом не высказывался; а когда его стали расспрашивать о причинах их расставания, он «нахмурился и промолчал». Многие биографы говорят о зависти Жилло к Ватто, что вполне вероятно; ученик намного обогнал учителя и даже, позднее, несмотря на разрыв, подчинил его своему влиянию.

Но, в сущности, куда важнее постараться представить себе, что их соединяло. И чему мог Ватто научиться. Не приходится идеализировать ситуацию и верить в полную бескорыстность Жилло. Платить за обучение, кров и пищу Ватто нечем, в таком случае ученик становится отчасти подмастерьем. Иные картины и поныне вызывают спор о том, Жилло или Ватто их автор. Надо ли здесь спорить? Их, скорее всего, писали учитель вместе с учеником, как издавна водилось. Тем более что одной — и весьма примечательной их совместной работе — сохранилось убедительное подтверждение.

Давно известна гравюра, изображающая изгнание итальянских комедиантов из Бургундского отеля в 1697 году, то самое изгнание, о котором недавно говорилось. Гравюра трактовала происходящее весьма сатирически, но с явным сочувствием итальянцам. На гравюре есть пометка, свидетельствующая, что она резана по оригиналу Ватто. Однако авторство Ватто всегда вызывало сомнения: во время самих событий Ватто в Париже не было, композиция и характер фигур мало напоминают его манеру. И все же современная наука считает возможным числить утраченную картину, с которой была резана гравюра, в числе возможных работ Ватто[7]; при этом со всем основанием предполагается, что она была писана вместе с Жилло, а возможно и скопирована с его полотна. Можно предположить и другое — Ватто сделал с картины рисунок для гравюры. Но так или иначе, несомненно, они работали вместе. Фигурки итальянских комедиантов — плоть от плоти персонажей Жилло, которых он-то мог помнить, поскольку бывал на их спектаклях до 1697 года и был очевидцем их изгнания.

Но именно столь тесное сотрудничество делает особенно очевидными способности ученика, что, естественно, тревожит ревнивого к собственной славе учителя.

Тем не менее впервые Ватто стал получать советы художника не только одаренного, но художника-парижанина, признанного и модного мастера. Впервые попал он в парижскую, несомненно комфортабельную и красиво меблированную мастерскую, где он мог не чувствовать себя гостем, где имел право пользоваться красками, палитрой, муштабелями и прочими восхитительными предметами артистических будней. Были, конечно, и слепки с антиков, и гравюры, и превосходная бумага, и тускло-красные

палочки сангины, и матовый, хрупкий, почти невесомый уголь, и те густо-черные, дающие любые, от едва видимых прозрачных до бархатно-глубоких, штрихи, карандаши, которые потом стали называть итальянскими, и серебряные карандаши, оставляющие на листе искрящиеся сухим блеском тонкие и точные линии. Были манекены, роскошные драпировки, диковинные костюмы. И только запах, конечно же, был таким же, как в валансьенском ателье уже полузабытого Жерена. Ведь даже если предположить, что Жилло с его привычками парижанина мог курить благовониями и пользоваться духами, все равно, запах красок и лака — некий незыблемый пароль для чутких носов художников и любителей искусства — различался за любыми изысканными ароматами.

Все биографы едины, говоря, что у Жилло Ватто пробыл недолго. Но как недолго? Месяц, год? Надо думать, не менее нескольких лет, слишком многое успел он от Жилло воспринять, и слишком глубоко.

Итак, они работали вместе. Известность Жилло не вполне соответствовала качеству его картин и рисунков. Не прошло и четверти века после его смерти, когда д'Аржанвиль написал в биографии Ватто: «Рисунки Жилло отличаются остроумием, вкусом, но не всегда правильны, а живописец он был посредственный, и произведения его ныне забыты, как и он сам». Можно добавить, что если о нем и вспоминают, то, как и о Мариэтте, благодаря Ватто. Все же есть нечто, чему Ватто мог у Жилло учиться, — профессионализм, поскольку Ватто был — пока еще — пусть гениальным, но дилетантом. Жилло, судя по его картинам, упорно работал с натуры. На первых порах он вполне мог исправлять ошибки Ватто: посредственные художники нередко бывают неплохими учителями.

ОТСТУПЛЕНИЕ: ТЕАТРЫ И БАЛАГАНЫ

Поскольку Жилло был более всего увлечен сюжетами театральными, вкусы ученика и учителя полностью совпадали. Теперь уже не в редкие свободные дни любовался Ватто комедиантами. Он приходил в театр как художник, приходил работать, а что может быть прекраснее, чем работа, воспринимаемая как праздник. Жилло был, разумеется, везде желанным гостем, скорее, просто своим человеком, и Ватто, наконец, мог смотреть представления с лучших мест. Возможно, он и до Жилло простаивал в партере Французской комедии иные спектакли, благо билеты не были дороги, но не исключено, что лишь вместе с учителем он впервые вступил в зал Французского театра — как он официально назывался — и увидел сцену, где играли «собственные актеры короля». Три лучшие труппы — Мольера, Бургундского отеля и театра Марэ — были объединены указом короля на единой сцене в 1680 году. Король даже сделал несколько не слишком энергичных попыток защитить артистов от преследования церкви, и некоторых актеров, Скрепя сердце, венчали и хоронили, как добрых христиан. Девятью годами позднее отличное новое здание с большой сценой и двумя ярусами лож было отстроено на улице Фоссе-Сен-Жермен-де-Пре, как раз напротив тогда же открывшейся кофейни Прокопа, так что театралы, литераторы и философы, вероятно, не случайно полюбили эту кофейню, о которой язвительный перс Узбек — герой «Персидских писем» Монтескье — замечал, что «всякий, выходящий оттуда, считает, что стал куда умнее, чем был при входе». Тогда это был квартал аристократический, но вовсе не свободный от публики весьма пестрой и неспокойной. По улицам, застроенным отелями знати, разгуливали и сорбоннские школяры, и бродячие торговцы, и просто любопытные, и ожидающие спектаклей зрители. У людных, как всегда, и грязных улиц молчаливо темнели сады, скрывающие окна особняков, среди которых царил окруженный просторным парком дворец, более всего известный под именем Люксембургского, а тогда называвшийся Орлеанским. То были места, хорошо знакомые Ватто, рядом высилась романская колокольня Сен-Жермен-де-Пре, где бывали фламандские живописцы, и до их таверны «Охота» было рукой подать.

К несчастью, неизвестно, где квартировали Жилло и его ученик, что лишает нас привлекательнейшей возможности

проследить их путь во Французский театр. Спектакли начинались засветло — в четверть шестого; задолго до представления, однако, заполнялись партер и самый верхний ярус — дешевые места надо было захватывать заранее. А ложи стоили по тем временам сравнительно дорого, лучшие, первого яруса — больше тридцати ливров.

> «Для того чтобы попасть в театры, имеются на улице две двери — одна, ведущая только в партер, и другая, ведущая во все остальные места. Возле этих двух дверей находятся два маленьких окошечка за решетками, в которых продают билеты; в одном окошечке продают места только в партер, а в другом — во все остальные места. На каждом билете обычно напечатано, за какое место уплатили, когда его брали. Всякий отдает свой билет человеку, стоящему у входной двери театра, и получает взамен другой билет, на котором напечатано „контрамарка“ и названо место, которое надлежит занять…
>
> Первая ложа направо, если стать лицом к сцене, называется ложей короля, а все остальные ложи, следующие за ней, до самой глубины зала, именуются ложами на стороне короля. Первая ложа налево, если стать лицом к сцене, называется ложей королевы, а все следующие за ней до глубины зала носят название лож на стороне королевы. Эти ложи действительно предназначаются для короля и королевы, когда их величествам угодно почтить спектакль своим присутствием. Но этого почти никогда не случается, потому что при дворе имеется театр, куда актеры отправляются играть всякий раз, когда они получат приказание».
>
> *Луи Риккобони. «Исторические и критические размышления о различных театрах Европы»*

Жилло и Ватто не принадлежали ни к тем одетым в драгоценные ткани и кружева зрителям, которые приезжали в театр в гремящих, сверкающих каретах или легких, модных в ту пору портшезах, к зрителям, которые входили в купленные заранее ложи или устраивались в креслах прямо на сцене, обмениваясь церемонными и вместе небрежными поклонами. Но не смешивались они и с теми, кому дорогие места были не по карману, с неимущими рыцарями партера, готовыми простоять все представление, затаив дыхание и задрав голову. Думается,

«маленькие окошечки за решетками», где продавали билеты, Жилло мог позволить себе не замечать, поскольку, скорее всего, за вход давно уже не платил, проникая в театр не через обычный вход, а через артистический. А затем занимал по приглашению дирекции те особые кресла, которые существовали, наверное, повсюду, с тех пор как появился на земле театр, места для своих, для причастных профессиональным тайнам, самые соблазнительные в театре места.

В обладателях этих кресел завсегдатаи безошибочно узнавали «наперсников муз» и приглядывались к ним с особым вниманием.

Ватто свел знакомство с Французским театром не в самые лучшие для него времена.

Все скучнее становилась классическая трагедия; ее играли много лет подряд и совершенно одинаково. Занавес открывал пышную декорацию, обычно дворцовый зал, куда более похожий на современный, нежели на античный. Десятки свечей в тяжелых люстрах нагревали воздух на сцене и заливали фигуры и лица актеров желтым мутным светом. Рампы не было, густые тени еще усиливали и без того резкий грим. Актеры в шляпах с перьями — непременная принадлежность героя высокой трагедии, актрисы в модных платьях и сложнейших прическах работы самых дорогих и искусных куаферов декламировали, стоя лицом к публике, великолепные стихи Корнеля или Расина, сопровождая свою декламацию эффектными и скупыми жестами, по мере возможности такими же, как и в минувшем веке. Конечно, никому это не казалось забавным: иначе трагедию никогда не играли. Но в пору зреющей повсеместно иронии, в пору, когда все чаще сомнение колебало устойчивость старых и привычных суждений, прежние восторги публики постепенно перерождались в вежливое почтение.

> «Искусственность и принужденность героев трагедии оставляют нас холодными, и забияки на котурнах могут возбудить в нас одно только удивление».
>
> *Лессинг*

> «Чем более величественно или ужасно театральное действие, тем более пошлым оно становится, если его часто повторяют… Чем более желает автор поразить зрителей пышностью и торжественностью обстановки, тем более ему необходимо высказывать нечто значительное, не то он будет всего лишь декоратором, а не трагическим поэтом. Около тридцати лет назад (в 1702 году. — *М. Г.*) в Париже была представлена

трагедия „Монтезума“. Спектакль открывался необычайным зрелищем… Это зрелище очаровывало зрителей, но вот и все, что было прекрасного в этой трагедии».

Вольтер

Добавим, для нашего Ватто спектакли Французского театра были, вероятно, мало увлекательными. Художник, он любовался красотою зримой, главным же достоинством «собственных актеров короля» было искусство декламации, разнообразие и сложность модуляции, красота голоса, богатство интонаций. В отличие даже от простых ярмарочных балаганов, пища для зрения была здесь скудной, и только первые спектакли могли ошеломить Ватто богатством постановки и роскошью костюмов, впрочем, почти всегда одинаковых, изображали ли актеры персов, греков или средневековых рыцарей.

«На что мне нужны, например, кокетство наших театральных принцесс, их прически, сделанные по последней моде?! Глядя на них, я вижу только скучное мастерство парикмахера… Поменьше мишуры, побольше правды! Как не смеяться при виде театральных капельдинеров, когда они изображают римских сенаторов…»

Мерсье

«К счастью, трагедия в том виде, как она есть, до такой степени далека от нас и выводит перед нами такие гигантские, такие напыщенные, такие химерические существа, что пример их пороков столь же мало заразителен, сколь пример их добродетелей полезен, и чем меньше она старается учить нас, тем меньше приносит нам вреда».

Жан Жак Руссо

Не обладая, разумеется, категоричностью будущих критиков и реформаторов французской оперы, Ватто оказался все же достаточно проницательным зрителем и уберег свое искусство от заметного влияния самых знаменитых спектаклей Французского театра. Даже представления комедий если и будут звучать в его картинах, то очень отдаленным и трансформированным эхом. Конечно, все это вовсе не значит, что Ватто не умел этими

спектаклями наслаждаться — откуда нам знать об этом. Но собственная его муза оставалась спокойной.

Зато он учился смотреть, разбираться в природе театральной игры и, что весьма существенно, знакомился с великой литературой, во всяком случае с Корнелем, Расином, Мольером. Как бы скучно ни играли актеры, читали они превосходно и превосходным был читаемый ими текст. Здесь Ватто мог оттачивать свои пока еще весьма скромные познания в классическом французском языке и совершенствовать произношение. Перед началом спектакля играл небольшой, но отличный оркестр, а музыку Ватто любил, к тому же и публика в театре была неиссякаемым источником впечатлений, не менее занятных, чем театральные представления.

И, сидя в антракте в фойе для избранных, где топился камин — театральный зал и фойе для небогатой публики вовсе не отапливались, — он мог слушать и наблюдать. Впрочем, и во время спектакля публика привлекала его внимание не меньше, чем актеры, поскольку была куда естественнее, занимательнее и, уж во всяком случае, забавнее.

> «…Я увидел, что откуда-то вдруг появились лорнеты и как по команде устремились на ложи, чтобы получше рассмотреть сидящих там красавиц. Позы, лица, наряды дам тут же подверглись недоброжелательному суду; приговор выносился моментально. В то же время между креслами и ложами возник обмен поклонами, улыбками, дружескими кивками; вслед за тем юные наблюдатели, вновь развалившись на своих местах, стали делиться своими впечатлениями, причем каждый обмен мнениями заканчивался анекдотом о знакомых дамах или предположениями о возрасте незнакомых, насколько позволял судить верный или обманчивый инструмент, коим они пользовались для своих наблюдений. Хотя этот странный способ рассматривать женщин и последующая болтовня раздражали меня и мешали следить за пьесой, я все же не мог удержаться от смеха… Я прислушивался к голосам актеров, но почти ничего не мог расслышать. Какой-нибудь молодой франт вставал со скамьи, поворачивался налево или направо, чтобы сообщить по секрету своему приятелю первый попавшийся вздор…»
>
> *Мариво*

Все же Французский театр недаром назывался в просторечии Французской комедией. Ставились комедии — и смешные. При

этом — хотя игра оставалась относительно церемонной — порой игрались пьесы с очень рискованными пассажами. Жан Реньяр, известнейший в ту пору комедиограф, первые свои вещи писал для итальянской труппы. Но то, что казалось чудовищным на подмостках пришлого театра, прощалось «собственным актерам короля», потому, наверное, что никто не решался заметить опасный смысл вольнодумных стихов. И если одна из самых дерзких пьес происходила в Афинах, кто отважился бы признаться, что заметил тревожное сходство мифического двора царя Агелая с нынешним версальским двором.

«Ужель прельстились вы соблазнами двора?
Вам нравится жить здесь, где блещет мишура,
Где зависть черная во всех углах гнездится,
Где лживые сердца, неискренние лица,
Где чувства стеснены, а властвует расчет,
Где ум в забвении, а глупости — почет,
Где всякий — и старик седой и отрок юный —
Вприпрыжку гонится за колесом Фортуны?» —

говорил царю Демокрит, на что царь, защищая честь двора, отвечал, что «власть принадлежит прекрасному здесь полу…» Но что было делать — не обвинять же королевских актеров в осмеянии Версаля. Аплодировали с некоторым смущением, но громко и весело. Тем более что комедии играли все же острее и забавнее, нежели трагедии. А в роли слуги Страбона выступал прекрасный актер Ла Торильер, великий, уже стареющий комик, помнивший уроки самого Мольера.

Возвращаясь домой пешком или в фиакре — в Париже были уже наемные фиакры, экипажи, получившие название в честь заведения под вывеской «св. Фиакра», где была открыта первая контора по их найму, — Ватто имел многократную возможность вспоминать, анализировать и что-то оставлять навсегда в памяти.

Однако заметных следов — особенно в ранних его картинах и рисунках — Французский театр не оставил, но, несомненно, учил видеть и анализировать, отличать хорошую игру от выспренней и скучной.

Была, кроме того, Опера, официально — Королевская академия музыки.

Зал ее некогда — со времен великого Люлли — располагался, как и Комедия, неподалеку от Люксембурга, но после пожара (часто губившего многие парижские здания) Опера перебралась в Пале-Руаяль. Ничего нельзя сказать об отношении Ватто к искусству Оперы, в картинах и рисунках его она вовсе не

отразилась. Он побывал в ней, может быть, не раз, но эти вполне обоснованные предположения ничего не могут прибавить к нашему рассказу. Главные же театральные впечатления ждали его отнюдь не в королевских театрах.

Главное было — ярмарки. Ярмарочные представления. Итальянские актеры, как было уже сказано, из Парижа уехали, утешаемые напутствием короля: «Вы не должны жаловаться… Вы прибыли во Францию пешком, и вы возвращаетесь в Италию в ваших собственных превосходных каретах».

Приобретенное богатство не помешало оскорбленным итальянцам оставить беспокойное наследие. «Припрятанный хлеб возбуждает аппетит», — говорят во Франции, иными словами, «запретный плод сладок», мысль не новая, но куда как справедливая. Запретный итальянский плод продолжал произрастать в ярмарочных балаганах, где играли актеры, не имевшие карет, но почти недосягаемые для монаршей немилости. И вот зрители с возросшим многократно любопытством устремились на спектакли бродячих актеров, и прежде пользовавшиеся успехом. Было две знаменитые ярмарки. Сен-Шерменская — там, где сейчас рынок Сен-Жермен, и Сен-Лоранская — там, где сейчас Восточный вокзал.

Сен-Жерменская была особенно шумна, знаменита и посещаема, поскольку она располагалась в центре Сен-Жерменского предместья, в глубокой низине, среди богатых особняков и совсем недалеко от Французского театра — соседство скандальное. У ярмарки была своя история, свои привилегии и традиции. Со времен Людовика X каждый год, 3 февраля в 10 часов утра, лейтенант полиции в сопровождении «комиссаров Шатле» проходил по ярмарке, провозглашая громким голосом: «Господа, открывайте свои лавки!» И тут начиналось то, что французы называют «бру-ха-ха» — великий гомон и шум. Ярмарка славилась несравненными скандалами и необычайным богатством. Сейчас лишь обветшалые торговые ряды и маленький рынок у бульвара Сен-Жермен напоминают о былом великолепии. А тогда купцы со всей Франции и из-за границы, парижские коммерсанты и бродячие торговцы заполняли сто сорок лавок, защищенных от дождей единым, прекрасно построенным навесом. Ярмарка не только заполняла низину, где была ее официальная территория, но выплескивалась в соседние кварталы, доходя до Люксембурга, до церкви Сен-Сюльпис, тянулась по улице дю Ренн. Девять главных «улиц», названных в честь представленных на них ремесел, образовывали центр ярмарки — то был целый городок со своей капеллой, городок, бурлящий весельем, криками, ссорами, музыкой, бранью, яростными спорами

торгующихся, громкими речитативами зазывал. Здесь продавалось решительно все, кроме оружия и книг, что почиталось, видимо, равно опасным. Здесь показали первого во Франции носорога. Здесь, впервые во Франции, некий армянин по имени Паскаль открыл кофейню — обычный трактир, где подавался кофе — экзотический напиток, к которому парижане отнеслись поначалу равнодушно. И только позднее, к концу XVII века, сицилиец Прокоп стал открывать кофейни, об одной из которых был уже случай упомянуть, когда речь шла о Французском театре.

А на окраине ярмарки располагался рынок, где продавали ткани и кареты, рядом же «Грязное поле» — так парижане называли скотный рынок… С первых весенних дней и до конца апреля ярмарка сотрясала самое сердце Сен-Жерменского предместья; допоздна светила она огнями факелов и фонарей, нарушала тишину криками разносчиков, грохотом колес огромных повозок, привозивших все новые товары; пряные и диковинные ароматы текли по окрестным улицам, любопытные шли потоком. «На ярмарке больше зевак, чем торговцев» — говорит французская пословица. Было полно и проходимцев — надо думать, что из сорока тысяч парижских воров значительная часть обслуживала ярмарки. К началу же театральных представлений съезжалась нередко и знать. Ярмарочные театры славились остротою и блеском. К тому же было известно, что происходит борьба между «собственными актерами короля» и вольными и хитрыми ярмарочными комедиантами. Ярмарочные театры и их актеры вели жизнь не слишком обеспеченную, но относительно свободную. Разумеется, Людовик XIV, в отличие от легкомысленных королей средневековья, ярмарку своим посещением не жаловал, да и те сановники, что руководили от монаршего имени Французским театром («жантильомы де ла шамбр», то есть камер-юнкеры), на ярмарке власти никакой не имели, и легкомыслие, отправленное в Италию в каретах, отчасти укрывалось в рыночных шатких залах. Итальянская комедия стала модной, ибо сохранила дерзость, даже французские труппы старались играть по их пьесам-сценариям, традиционные костюмы комедии дель арте стали привычными на парижских актерах, а запрещенные пикантные пассажи естественно, но заметно для зрителей вплетались в вековые и бессмертные сюжеты.

И надо представить себе парижских зрителей, когда репризы и остроты изгнанных вольнодумцев звучали с маленькой, но отважной сцены, громоподобный смех и аплодисменты, от которых тряслись стены и гасли свечи, смущенные лица

королевских шпионов, боящихся выказать беспокойство и нерешительно хлопавших в ладоши, снисходительное, но откровенное веселье в ложах: «Подумаешь, не принимать же всерьез ярмарочный балаган, а отдохнуть в нем от унылых версальских бесед и приемов и увидеть хотя бы осколки — однако острые осколки — правды куда как забавно».

Тем временем «собственные актеры короля» подсчитывали убытки. Пока еще скорее нравственные, нежели материальные. Самые умные из них и самые дальновидные понимали, наверное, что феерический успех балаганов не случаен, что не только рискованные фразы, но и сама манера игры — более вольная, просто более естественная, наконец, таит в себе опасные приманки для зрителей.

Тут надо напомнить, что Французский театр, хоть и подкармливался королевским двором, представлял собою по сути коммерческое предприятие, пайщиками которого были актеры. Актер-пайщик — сосьетер получал свою долю прибыли в зависимости от сборов и, конечно, от своего положения в труппе. И сколько бы ссор и интриг ни цвело за кулисами, артисты были едины в своей ненависти к соперникам, которых считали фиглярами, а не профессиональными актерами.

И вот сосьетеры повели борьбу, опираясь на некогда дарованное им одним право показывать трагедию и высокую комедию. В Версаль потекли жалобы и протесты, и нет сомнения — артисты Французского театра старались, где только можно, убедить двор, что ярмарочные комедианты не только развращают нравы, но главное, осмеливаются присвоить высочайше дарованные лишь им, настоящим артистам, права.

То ли после изгнания итальянцев королю надоели театральные дела, то ли он заметил, что репрессии вызывают новые насмешки над мадам де Ментенон, но понадобилось почти десять лет, чтобы монарший гнев вновь решительно обратился против ярмарочного театра. Пока же странствующие комедианты пускали корни в Париже и продолжали давать представления на Сен-Жерменской ярмарке — в четверти часа ходьбы от Французского театра; а с наступлением лета, когда Сен-Жерменская ярмарка закрывалась, они перебирались на Сен-Лоранскую. Конечно же, на ярмарке было много убогих, глупых представлений, много шарлатанов, знахарей — словом, много вздора.

> «На ярмарке мужчину шести футов ростом, обутого в башмаки на высоких каблуках, в султанском головном уборе выдают за великана. Бритый, ощипанный медведь,

одетый в рубашку, жилет, кафтан и панталоны, показывается в качестве совершенно необыкновенного, единственного в мире зверя. Деревянный колосс говорит: в животе у него спрятан четырехлетний мальчик… Там царит грубость, шарлатанство. Нахальный паяц получает привилегию надувать публику…»

Мерсье

Однако там было весело. И благодаря Жилло, своему учителю и чичероне, Ватто вскоре научился не обращать внимания на пустяки и смотреть представления самые любопытные.

Многие комедианты были итальянцами, другие пытались ими казаться: ярмарочный театр объявил себя преемником изгнанной итальянской труппы. Конечно, на подмостках Сен-Жерменской ярмарки не было таких декламаторов, как во Французском театре, там не умели так владеть голосом, так читать стихи, так чувствовать тонкости французского языка.

Еще совсем недавно ярмарочные представления ограничивались театром марионеток. Потом была здесь представлена «Опера болванчиков» с огромными куклами, за которых пели за ширмами кукловоды (то была первая комическая опера!). В конце века появились и театры. Первые труппы показывали и прыгунов, и канатоходцев, и танцоров, и дрессированных обезьян, и собственно актеров. Нередко несколько ремесел знал один комедиант. А это значит — превосходное чувство ритма, владение телом, отточенность движений, с которыми не шла ни в какое сравнение однообразная жестикуляция «римлян», как называли в насмешку сосьетеров. Исполнитель Жиля в Сен-Жерменском ярмарочном театре, актер Креспен, был несравненным канатоходцем и выступал попеременно в двух ипостасях. Известность его не уступала известности самого Бобура — первого любовника Французского театра. Ну а спектакли были, не в пример, веселее, репертуар — разнообразнее: показывали и старые домольеровские фарсы, самого Мольера, играли пленительные, наивные, но злые комедии по сценариям итальянцев. Они с радостью, наверное, играли бы и классику, но тут мешало бешеное сопротивление сосьетеров. Видимо, ярмарочные актеры на этот раз не стали особенно спорить. Просто начали ставить современные пьесы, где отсутствовало обязательное для классики правило единств действия, места и времени. Иными словами, актеры Французского театра сами толкали ярмарочных комедиантов к поискам все более злой и новой драматургии, поскольку классика была

закрыта для них. Неизвестно, видел ли Ватто комедию Реньяра «Китайцы», но хочется думать, что видел: уж слишком созвучны его картины, посвященные французским и итальянским актерам, тому, что в этой комедии показывалось. А показывалась в ней смешная и блестящая дискуссия между итальянскими комедиантами и надменными сосьетерами Французского театра. При этом судью звали «господин Партер», и он, разумеется, присуждал победу итальянцам.

Не будем пока забегать вперед — затяжная битва Французского театра и ярмарочных балаганов только начиналась в пору, когда Антуан Ватто становился настоящим театралом. Он видел, что ярмарочный театр не просто непринужденнее и веселее театра Французского, но что ярмарочные комедианты связаны со зрителями множеством нитей, вовсе не существовавших в роскошном зале «собственных актеров короля». Однако просто назвать ярмарочных актеров нищими глашатаями правды, а артистов Французского театра избалованными и надменными носителями обветшалых традиций значило бы грубо упростить проблему. Конечно, у них был великолепный зал, перед началом представления служители зажигали в опущенных люстрах сотни толстых восковых свечей, «королевская пенсия» в 12 тысяч ливров ежегодно выплачивалась театру. Но за это приходилось платить горькой зависимостью от королевских чиновников, надо было нравиться и ложам и партеру, богатство же не приносило места в обществе, актер оставался изгоем или выскочкой. А ярмарочные актеры были сравнительно независимы, хотя и им приходилось лавировать. И вовсе они не отказывались от богатства, коли уж оно к ним приваливало. Напомним, что и для королевских, и для ярмарочных актеров писали нередко одни и те же драматурги. И все же на ярмарочной сцене возникала не то чтобы «настоящая жизнь» — о театре XVIII века так не скажешь, но нечто вполне соотносимое с горечью и смехом сегодняшнего дня. Это усиливалось тем, что театр был гонимым — аристократическому зрителю это казалось пикантным, а у людей званием попроще вызывало сочувствие и понимание.

К тому же на Французском театре лежала тень Версаля: «римляне» давали время от времени представления для двора. Ярмарочный театр был только парижским. А это много значило в ту пору. Париж мирился с суровыми ордонансами короля, Париж был послушен — более или менее, но в нем текла жизнь и рождались мнения, от Версаля не всегда зависевшие. Угрюмая и набожная церемонность королевского двора не смела показываться ни в кофейнях, ни в театрах, ни в салонах: изгнанная из Версаля и запрещенная книга или пьеса тотчас же

обретала невиданную популярность. Ярмарочный театр всегда нес в себе привкус недозволенного, хотя, богатея год от года, он постепенно терял свой романтически-небрежный наряд. Дощатый балаган превратился в просторный зал с ложами, большой сценой, с профессиональным оркестром, богатыми декорациями. Правда, это доставалось нелегко, каждое нововведение встречало обиду сосьетеров, за которой следовал визит полицейских комиссаров, протокол и приказ не равнять себя с королевским театром. Почти каждый раз ярмарочный театр как-то выходил из положения, а очередной скандал служил отличной приманкой для зрителей.

Представления ярмарочного театра начинались весело. В весенних сумерках плясали огни масляных плошек, диковинные тени двигались на напудренном лице зазывалы, вообще-то ненужного, но по традиции необходимого, как афиша. Зазывала — итальянец или нарочно говорит с подчеркнутым итальянским акцентом, всегда смешным для французов, но здесь к этому относятся одобрительно. Партер заполняется заранее, надо захватить место поближе к сцене. Лишь перед самым представлением, когда зажжены и подтянуты к потолку большие люстры — право же, не намного менее великолепные, чем во Французском театре, — когда уже заиграли скрипки, виолы и гобои, начинают заполняться ложи; поблескивают лорнеты, спрятанные в огромных веерах; в тени узнают лица знаменитых красавиц; разносчики уже шепотом предлагают сласти и лимонад. Открылся занавес. Пошла пьеса. Пьеса для Ватто — любимая книга, которую можно без конца перечитывать, где с замиранием сердца ждешь любимый абзац, где заранее улыбаешься. Но в театре даже в наизусть затверженной комедии ничего не известно: может быть, сегодня особенно изящно и забавно будет плясать Коломбина, особенно смешно произнесет очередную реплику Жиль, особенно удачно сымпровизирует какую-нибудь шутку Панталоне. То, что теперь презрительно называют отсебятиной, составляло гордость и живую плоть итальянской комедии, которую играли не по пьесам, а по сценариям. Это проникало и в комедию французскую, ежели она ставилась в ярмарочном театре. Актеры не только импровизировали, они обращались непосредственно к зрителям — и не с безответным монологом в торжественных стихах, который не требовал ответа уже в силу своей возвышенности, а с обычными человеческими словами. Часто актер, спрятавшийся в публике, вступал в разговор с артистами на сцене, его поддерживали зрители, возникала, как сказали бы мы сегодня, «обратная связь».

Надо думать, для Ватто это было очень важно. Сейчас еще рано говорить об этом, но, забегая вперед, следует напомнить, что действие многих и лучших, еще не написанных его картин не замкнуто в себе. Оно обращено к неведомому зрителю, и не в горделивом монологе, но с какой-то тревожной доверительностью. Отметим это сейчас и со временем вернемся к этому качеству его искусства.

Пока же Ватто смотрит спектакли. И наслаждается.

ГЛАВА IV

Внимательный читатель, вне всякого сомнения, успел заметить, что на этих страницах пока почти не говорилось о живописи, о тех картинах, которые в пору приезда Ватто в Париж почитались эталонами мастерства, таланта и успеха. Между тем можно быть совершенно уверенным, что именно живопись интересовала его в первую очередь.

Здесь биографу приходится туго. Известны имена самых прославленных из работавших тогда художников. История давно и большею частью справедливо определила их довольно скромное место в искусстве. По о том, с кем из них и в какой последовательности (за исключением Мариэтта и его друзей) знакомился Ватто, с кем был хоть как-то близок, чьи работы его интересовали, что оставляло его холодным, — обо всем этом можно только догадываться. Еще труднее представить себе, в чьи мастерские был он вхож и был ли вхож вообще.

Вместе с тем источники его впечатлений были достаточно разнообразны. В Лувре вновь стали устраивать грандиозные выставки — салоны, введенные в обиход еще в начале царствования Людовика XIV. Немало шума наделал салон 1699 года, открывшийся после шестнадцатилетнего перерыва, в пору, когда Ватто дышал еще родным валансьенским воздухом. Ватто слышал воспоминания тех, кто видел его (Мариэтты и Жилло были, разумеется, в их числе), перелистывал «ливре» — путеводитель по выставке.

Ливре было переполнено названиями картин и скульптур, созданных художниками, сейчас едва ли известными, имена Куазеля-отца и скульптора Куазево одни, наверное, сохранились для истории. Тем более с великим любопытством ожидал Ватто следующего салона, что открылся 12 сентября 1704 года в Большой галерее Лувра и закрылся лишь в начале ноября. Это был единственный салон, с которым мог всерьез познакомиться Ватто. Больше салонов при его жизни не открывалось, если не считать салона 1705 года, который просуществовал только один день.

И вот двадцатилетний Ватто входит впервые в огромную эту галерею, чьи окна смотрят с одной стороны на Сену, с другой — в луврский двор. Ливре, которое держит он в руках и которое лишь в нескольких экземплярах сохранилось до нашего времени, лучше всего говорит об обстановке салона. На титуле ливре написано:

Список картин

и произведений скульптуры,
выставленных в Большой галерее Лувра,
исполненных господами живописцами и скульпторами
Королевской Академии
в настоящем 1704 году

Ливре отпечатано в типографии Жана-Батиста Куаньяра под вывеской «Золотая библия» на улице Сен-Жак тиражом в несколько сот экземпляров. Открывается ливре пространным рассказом о благосклонном отношении его величества к искусствам, далее следует описание выставки: «Длина галереи, предназначенной для выставки, составляет 110 туазов[8], и с каждой стороны между окнами установлено 17 щитов, украшенных коврами и пронумерованных наверху римскими цифрами; на этих щитах размещены произведения живописи, а в центре галереи перед щитами и в амбразурах окон располагаются работы скульпторов.

В торце со стороны Тюильри под богатым балдахином из зеленого бархата, над возвышением, покрытым коврами, находится портрет короля, стоящего во весь рост: справа — монсеньора дофина [9] и слева — герцога Бургундского [10]. На стоящем на возвышении кресле — портрет герцога Бретонского[11], по сторонам коего две высокие подставки в античном стиле, на которых две бронзовые вазы работы месье Жирардона. Первые три картины написаны Риго и последняя — Гобером». В конце сказано, что декоратором-устроителем выставки был месье Эро, живописец-пейзажист.

В ливре, которое перелистывал Ватто, современный любитель и даже знаток искусства встретит не слишком много знакомых имен. Конечно, портрет Людовика XIV, писанный Гиацинтом Риго, вошел в историю искусства и, наверное, надолго запомнился нашему художнику. Он воплотил своего рода узаконенное представление о царствующем монархе и об уходящих, но еще великолепных канонах парадного портрета миновавшего века. Здесь Риго будто собрал все былое великолепие, чтобы создать живописный апофеоз и вместе памятник эпохи. Нечто незыблемое есть в этом портрете. Откровенно театральная поза короля вовсе не кажется искусственной: театральность стала плотью и привычный качеством двора, и Риго вряд ли приходилось додумывать королевскую позу. Сорок лет назад король весьма изящно танцевал в Фонтенбло балет, с давних пор он привык тщательно следить за своими движениями, и, продуманные,

отрепетированные еще в юности, его позы были неизменно эффектны, сохраняя все же естественность. И в этом хореографическом изяществе дряхлеющего короля, в торжественном водопаде складок лилово-синего бархата, в блеске золотых лилий и переливчатого горностаевого меха было нечто отчужденное от монаршего лица, написанного кистью вежливой, но достаточно объективной. Видимо, отекшее и прорезанное тяжелыми складками лицо было все же настолько привлекательнее того, которое видел Людовик XIV в версальских зеркалах, что король признал его достойным своим подобием. Вообще же портреты еще не были в истинной чести, только особы королевской крови дарили ремеслу портретистов равное с искусством других художников достоинство. Люди уже стали интересовать людей, лучшие умы о том задумывались, лучшие перья чертили первые строчки размышлений о нравах и лицах. «Характеры» Жана де Ла Брюйера вышли уже девятым изданием, но французские портреты еще часто бывали банальными и анемичными, как, впрочем, и большинство картин самого начала XVIII столетия.

Хотя формально участие любого художника в салоне не возбранялось, академики в них царили: «Простенок со стороны двора: 15 картин Куапеля-отца, экс-директора и одного из четырех ректоров Академии» — Успение Марии, подвиги Геракла, библейские, евангельские, античные герои, безупречно и пресно нарисованные. «Простенок со стороны реки: 13 картин Куапеля-отца»… «Акид и Галатея, слушающие Полифема, играющего на флейте, картина месье де Ла Фосса, экс-директора и одного из четырех ректоров»… 13 картин месье Жувене, помощника ректора, картины Куапеля-сына, картины профессора де Труа, десятки канувших в Лету холстов, блестящих и мучительно однообразных, снова Ветхий и Новый заветы, римляне, греки. Все это еще пахнет свежим лаком, все это написано современниками Ватто, написано совсем недавно, он не может не испытывать почтения, хотя, вероятно, уже догадывается, что видит искусство великолепное, но вовсе не великое.

Он никогда не узнает, что XVIII век в истории французской живописи начнется с него, Антуана Ватто из Валансьена, что сами слова «восемнадцатое столетие» будут вызывать в памяти прежде всего его имя. Ватто вряд ли задумывается о том что великие мастера минувшего, семнадцатого века уже сошли со сцены, но человека нашего времени невольно поражает, как на рубеже двух веков зримо оборвалась связь поколений. Почти никто из великих мастеров XVII столетия не пережил его. Не говоря о Калло и Пуссене, закончивших свой путь задолго до прихода нового века,

другие мастера умерли почти на его пороге. Младший из братьев Ленен умер в 1677 году, Лоррен в 1682-м, создатель версальских садов Ле Нотр в 1700-м, декоратор версальских залов, королевский живописец Ле Брен в 1690-м, знаменитейший скульптор века Пьер Пюже в 1694-м, славнейший портретист двора Миньяр в 1695-м. Еще немного — и Франции явятся наш Ватто, Патер, Ланкре, Буше, Шарден, Грёз, Фрагонар — созвездие не равных, но блестящих имен. Разумеется, и в салонах было на что посмотреть, хотя бы полюбоваться мастерством стареющих или еще молодых академиков.

Правда, среди грандиозных полотен мелькали изредка картины, которые, вероятно, вызывали у Ватто особый интерес. Речь идет о скромных композициях, где были изображены прогулки или развлечения на фоне деревьев, занимательные сцены, которые в ту пору никем не принимались особенно всерьез. И никто не мог и помыслить, что именно эти незамысловатые сюжеты вскоре наполнятся новым и глубоким смыслом. Что думал на эту тему Ватто, никому не известно.

Тем более что тогда его, надо полагать, больше вдохновляло то, что он видел в лавке Мариэтта; хотя не исключено, что первые идеи о сближении театральных сюжетов с мотивами обычных, но отчасти театрализованных сцен повседневной жизни его в это время уже занимали.

Сейчас же ни в салоне, ни на выставках начинающих художников, что время от времени устраивались на открытом воздухе на площади Дофин, еще нельзя встретить что-нибудь многообещающее или просто новое. В искусстве длится никем почти не замечаемая, но ощутимая смутно пауза. Ватто не пришлось быть ниспровергателем основ, даже если бы он имел к тому склонность; ему неоткуда было ждать особого сопротивления, скорее, пожалуй, спокойного непонимания — этого он испил с избытком.

Быть может, потому он и искал вдохновения скорее в театре, чем в живописи. Там, если и не было шедевров, оставалось движение, перемены. Оставалась борьба, к которой молодой художник редко бывает равнодушен. В салонах же борьба ощущалась мало.

Зато там была школа. Нередко искусство, мало трогающее душу, способно заставить гореть руку, держащую карандаш или кисть: технический блеск, не скрытый остротой мысли или новизной приема, один становится предметом восхищения! В рисунках Ватто той поры не слишком заметны следы штудий выставлявшихся тогда картин или отчетливого их воздействия. Но не могла не идти в его сознании настойчивая работа

постоянного сравнивания, и не мог он не ощутить, как мало пока он умеет и знает. К тому же гигантское по тем временам число выставленных работ — а случалось, что их показывалось до трех сотен — просто подавляло, вызывая естественный страх затеряться навсегда и так и не суметь создать хоть что-нибудь свое. Иное действие салонов предположить затруднительно. Они могли не слишком возбуждать тщеславие Ватто, но настойчиво напоминали о необходимости учения, чем он с Жилло усердно и занимался в те дни, когда учитель и ученик не вздорили между собой.

Как бы ни бранили Жилло биографы Ватто, как бы кисло ни воспринимались нынче его и в самом деле малоинтересные картины, но уж если говорить о влияниях, то Жилло тут сделал премного. В самом деле, Ватто решительно остался верен небольшим размерам картин, хотя салон толкал к размерам внушительным, навсегда сохранил приверженность театру, камерности сюжета. Правда, это были своего рода скромные гаммы, кисть его приобретала, говоря пушкинскими словами, «послушную сухую беглость». Но время, театр, работа, уроки Жилло делают свое дело. Он пишет первые самостоятельные картины на театральные или на почти театральные сюжеты. Из них мало что сохранилось, по сделанным уже после смерти Ватто гравюрам об этих картинах неинтересно и трудно судить. Остались, однако, и оригиналы.

Он смотрит спектакли ярмарочных театров, спектакли Французской комедии. Разумеется, он вместе с Жилло старается не пропустить и те многочисленные любительские представления итальянских фарсов, что устраивают богатые и вольномыслящие театралы. Говорят, среди актеров-любителей можно было видеть и известных художников, в частности, сам Шарль Антуан Куапель принимал участие в одном из спектаклей. Повсюду Ватто рисует, многие представления он видит по нескольку раз, и в карне его появляются рисунки, все более отчетливо выверенные, — сгустки многократных впечатлений. Потом в мастерской, вместе с Жилло, он пишет накинутые на манекены ткани, натурщиков в театральных костюмах, а затем написанное в мастерской снова проверяется в театральном зале.

Как шел процесс создания первых его театральных композиций? Писал ли он конкретные сцены конкретных спектаклей, фантазировал ли на основе виденного или просто все выдумывал, составляя из осколков реальных театральных впечатлений свой собственный театр? Ведь что любопытно: в его картинах, связанных так или иначе с миром театра, нет ни абсолютно живого «нетеатрального» пейзажа, но нет и

откровенных декораций — кулис, задника и прочих сценических атрибутов. Реальная природа озарена блеском театральных огней и устроена наподобие сцены, а сцена и люди на ней — это какое-то воспоминание о спектакле, возникшее на фоне естественной природы… Странные вещи суждено писать юному ученику Клода Жилло.

К сожалению, мы не знаем точных дат. Существующие датировки предположительны и почти недоказуемы, о них все еще ведутся споры, и предлагаемые аргументы чаще зыбки, чем убедительны. Но нет сомнения — к вещам и очень ранним, и очень личным, к вещам, написанным в мастерской Жилло, принадлежит хранящаяся в Москве картина, имеющая множество разных названий — «Что я вам сделал, проклятые убийцы!», «Сатира на врачей» и другие, что совершенно несущественно, поскольку сам Ватто своим картинам названий не давал — их обычно придумывали граверы и коллекционеры много времени спустя.

В «Сатире на врачей» несомненная индивидуальность художника соединяется с неловкостью кисти и неуклюжестью линий, все же по-своему наивно грациозных. Сцена ли это из реального спектакля, воспоминания о разных сценах, слившихся в одно концентрированное впечатление, или одна из тех, столь характерных для большинства работ Ватто, картин, где реальность сливается с театром, а театр с реальностью? Но самое главное — это одна из тех вещей, которые так бесконечно интересны для историка, поскольку в них видна еще неуверенная, но мужающая рука, видно, как нащупывает свое видение и реализацию этого видения художник, где он еще неуверен, где следует существующим банальным приемам, где пишет с отвагой отмеченного судьбою артиста. И в отличие от будущих военных — серьезных и печальных сцен, здесь, при всем видимом комизме, есть некий второй эмоциональный план, который в военных картинах вовсе исчезнет.

В сущности, это забавно изображенная сценка, парад-алле лекарей, наступающих со страшными своими инструментами на перепуганного больного. Множество впечатлений — от театрализованных выступлений продающих всякого рода панацеи ярмарочных шарлатанов до бродячих балаганов и мольеровских спектаклей во Французском театре — давали Ватто пищу для наблюдений и материал для набросков. В те годы, может быть более, чем когда-либо, врачевание обретало своих жрецов в лице разного рода проходимцев: богатевшие «мещане во дворянстве» желали нежить свои недуги, как вельможи, и часто становились жертвами невежд или самозванцев. Перс Рика недаром сообщал,

что в Париже «на каждом шагу есть люди, располагающие вернейшими лекарствами от любых болезней, какие только можно вообразить».

Но, изображая смешное, Ватто не смеется. Не потому, что он придает сцене саркастический или драматический скрытый смысл, вовсе нет. Просто разыгрываемый фарс занимает его меньше, чем колористическая атмосфера реального уголка природы или сцены, чем нежно подсвеченные заходящим солнцем (или театральными огнями) деревья и кусты, тускло-бирюзовое небо (или красиво написанный задник), чем продуманная череда оттенков в костюмах персонажей — ржаво-красных, оливковых, золотистых. Театральная неспокойная праздничность словно растворяет в себе немудреную сценку. На смешное зрелище смотрит внимательный наблюдатель, он тщательно фиксирует то, что видит, но и глаза его, и мысли заняты иным, он думает о своем, своим любуется, оставляя даже в этой немудреной картине неспокойное ощущение того, что в одном и том же можно увидеть разное — как посмотреть!

Автор должен все же признаться, что эмоциональная сложность «Сатиры на врачей», наверное, не была бы им, как и многими другими, замечена, ежели бы множество более поздних, еще не написанных Ватто картин не были бы уже нам известны. Мы видим «Сатиру на врачей» в их отраженном свете, мы пристрастны, мы знаем, что искать и потому находим. Особого греха в этом нет, если не увлекаться чрезмерно впредь перенесением поздних достоинств художника и на ранние его работы.

Но все же уже здесь можно заметить, что Ватто присуща изначальная застенчивость, он до смерти боится быть настойчивым в утверждении как смешного, так и печального, предоставляя самим зрителям выбирать в многозначном настроении картины то, что больше занимает его, зрителя, взгляд.

Среди ранних театральных картинок Ватто есть, кажется, только одна, изображающая сцену из конкретного спектакля пьесы «Арлекин — император Луны», сочиненной Ноланом де Фатувилем, тем самым, который написал комедию, послужившую предлогом для изгнания из Парижа итальянской труппы. И надо признаться, что эта картина не слишком удалась, хотя сумрачное напряжение красок, маскарадная живописность костюмов придают ей известную таинственность. Но фигуры дурно нарисованы, даже ослик, запряженный в повозку Арлекина, выглядит каким-то игрушечным. Нет, художник еще только начинает находить себя.

В нашем относительно пространном описании жизни Антуана Ватто есть и будет немало мест, где пока могут существовать либо откровенные паузы, либо неясные и отважные домыслы. Уже говорилось, что неизвестно, сколько пробыл у Жилло Ватто. Был ли конкретный повод для разлада, часто ли работал он самостоятельно, или немногими известными нам картинами исчерпывается все, что успел он написать в ателье Жилло? Опять-таки, праздные вопросы. Атмосфера, окружавшая юного художника, порой кажется осязаемее, чем он сам и его жизнь: спектакли, выставки, ярмарки, дворцовые сплетни, политические события — для того, чтобы вообразить себе все это с относительной конкретностью, есть немало сведений, все это почти реально. А где-то в тени известных событий растаяли несколько лет жизни. Мариэтт, Спуд, Жилло, театры, салоны. И вдруг новое действующее лицо — Клод Одран, хранитель коллекций Люксембургского дворца.

ГЛАВА V

Здесь вновь вопрос: кто кого выбрал? Их знакомство, вероятно, состоялось в пору бытности Ватто у Жилло. Один из братьев Одрана делал с картин Жилло гравюры. Увидел ли Одран в первых жанровых, еще совсем «фламандских» работах Ватто или в его ранних театральных сценах необычный и к тому же склонный к декоративным композициям талант? Почувствовал ли Ватто в стареющем мастере, работавшем в свое время для самого Версаля, в этом умелом декораторе, искуснике и знатоке, но вовсе не таком уж знаменитом художнике нечто для себя ценное? Несомненно, Клод Одран, потомок целого рода художников, обладал профессиональной культурой, вкусом, говорят, и добрым нравом. Может быть, это и прельстило Ватто? Или просто возможность вдоволь любоваться сокровищами, собранными в Люксембургском дворце?

Все эти вопросы остаются без ответа. Очевидно лишь то, что году в 1707-м или 1708-м — о времени можно лишь строить догадки — Антуан Ватто становится отчасти помощником, отчасти учеником Одрана. И вот влюбленный в театр художник начал под руководством нового учителя изучать и изобретать орнаменты и сочинять феерические сцены для стенных росписей. Что увлекло его в этом новом для него деле?

Не следует ли искать ответ в самой личности Ватто, решительно неспособного к постоянству и всегда бежавшего от других в надежде убежать от самого себя? Биографы удовлетворяются констатацией факта: «от Жилло Ватто перешел к Одрану». Надо было бы добавить — и к Рубенсу.

…Люксембургский или, как его называли, Орлеанский дворец был построен архитектором де Броссом для бабки Людовика XIV, итальянки Марии Медичи, в стиле любезного ее сердцу тосканского зодчества. Двадцать четыре огромные картины были заказаны знаменитому фламандскому живописцу Рубенсу, чтобы все замечательные деяния королевы навсегда остались на холстах. Королеве не пришлось долго наслаждаться шедеврами Рубенса: не преуспев в интригах против собственного сына, она вынуждена была отправиться в изгнание. Потом дворец был отдан герцогу Орлеанскому — «Месье», который его не любил. А после смерти герцога дворец стал хранилищем картин и редкостей, шпалер, мебели и прочих сокровищ, не почитавшихся достойными Версаля.

В ту пору бесконечная череда увешанных прекрасными полотнами залов — то, что сейчас мы видим в каждом большом

музее, — была совершенной диковинкой для тех, кто не был принят при дворе или в замках знатнейших вельмож. У знаменитых картин были владельцы, знаменитые картины были украшением их жилья — не было в Париже музеев. И только пустующий Люксембургский дворец стал для Ватто музеем, музеем, добавим, довольно пустынным, так как никто, разумеется, не мог туда запросто прийти, если не имел специального разрешения.

Впрочем, как раз в пору, когда Ватто оказался в Люксембурге, в картинной галерее временами бывало оживленно. Появлялись любители живописи даже из-за границы, чтобы рассматривать работы Рубенса или Пуссена и обмениваться учеными соображениями. Кроме того, тогда же издатель и гравер Дюшанж затеял издание гравюр со всех картин галереи под руководством довольно знаменитого в ту пору художника-портретиста Марка Натье-старшего; перед полотнами прилежно работали граверы, среди которых были люди известные — братья Одрана Жан и Бенуа, Пикар, сам Дюшанж. Эта атмосфера всеобщего интереса, которую Ватто с каждым днем все больше и лучше узнавал, профессиональные разговоры, которых бывал он невольным свидетелем, — это заставляло его с еще большим любопытством в часы, когда галерея пустела, рассматривать знакомые, но таящие в себе еще так много непознанного холсты.

Впервые и, пожалуй, единственный раз в жизни он стал хозяином целого царства, где картины, дворец, парк — от нарядных стриженых кустов, аллей и бассейнов до запущенной густой рощи — были почти всегда пустынны; Люксембургский сад тогда был куда шире. От города отделяли его старые дома, глухая стена отгораживала его от улицы Вожирар, на юге он соприкасался с угодьями большого и знаменитого монастыря картезианцев с его фруктовыми садами, теплицами, огородами. Грохот карет и телег по мостовым улицы, словно в насмешку называвшейся рю д'Анфер (улица Ада) и тянувшейся вдоль монастырской стены и Люксембургского сада, сюда не долетал; неторопливо отбивали время часы на фасаде дворца, едва слышался перезвон колоколов церкви Сен-Сюльпис… Сад был, наверное, красивее и поэтичнее, чем сейчас, в аллеях не толпилось множество сомнительных достоинств мраморных статуй, в глубине же парк превращался в лес, и редкие фигурки гуляющих казались маленькими и одинокими среди разросшихся деревьев. Заметим, что Ватто почти не писал картин, действие которых происходило бы в комнате — будь то дворец или бедная хижина. Только сад, пейзаж или сцена, но чаще всего именно сад — организованная и человеком преображенная природа, некий

«зеленый храм чувств», как выразились бы старшие современники Ватто. Да и сценические декорации на его картинах — почти всегда парк, ну, может быть, какая-нибудь аркада, статуя, искусственный каскад и все, а остальное — та же аккуратная зелень. Трудно отказаться от мысли, что красоты Люксембургского парка не сыграли здесь решающей роли, тем более что картины, которые он разглядывал во дворце, постоянно разжигали его воображение, изощряли глаз, внушали желание совершенствовать мастерство. Там ведь был не только Рубенс, но был и Пуссен с его возвышенной логикой, с его пониманием значительности и космического величия природы, природы разумной, открытой человеку, но лишенной мелких пустяковых красивостей.

Словом, здесь могли возникнуть и возникли, скорее всего, сложные и тонкие связи между искусством и пейзажем, точнее парком, созданным воображением художника, и великолепной архитектурой Соломона де Бросса. Напомним еще раз, что продуманная организация пространства в картинах Пуссена настраивала определенным образом глаз Ватто.

Но главное, конечно, там был Рубенс. Это доподлинно известно, так как именно этот мастер стал навсегда любимым художником Ватто. Начал Ватто, однако, не с лучшего. Картины, посвященные Марии Медичи, писались Рубенсом с помощью учеников, они были в высокой степени помпезны, а тонкость рисунка и искусность кисти знаменитого, но не достигшего еще вершин своего пути мастера была в достаточной степени закамуфлирована нагромождением фигур и предметов. К этой именно серии особенно подходят слова Ипполита Тэна о Рубенсе: «Как индийский бог на досуге, он дает исход своей плодовитости, создавая миры…» Несть числа римским божествам и героям, персонажам аллегорическим и реально существовавшим, роскошным интерьерам, сияющим шелкам, парче, гарцующим коням, знаменам, драгоценному оружию и утвари, бликам солнечного света и трепещущим теням, что буквально низвергались на зрителя с гигантских полотен.

Сейчас сохранившиеся картины перенесены в Лувр и Версаль и многое, очевидно, потеряли от этого в глазах зрителя. Задуманные в точном соответствии с размерами простенков правой галереи дворца, ритмично разделенные видами открывавшегося из окон Люксембургского сада, они составляли единый ансамбль пусть не безупречных, но живущих в своем собственном мире полотен. И сияющие их краски, видимые отчасти и против света, казались спокойнее, мягче рядом с куда более яркой зеленью и небом за стеклами высоких окон. И здесь

пышные рубенсовские празднества привычно воспринимались нашим Ватто как бы «на фоне» задумчивых парковых аллей и деревьев. Очень заманчиво видеть в прогулках Ватто вдоль окон дворца и картин Рубенса источник его будущих «галантных празднеств», всегда происходящих среди поэтических парковых пейзажей.

Поневоле приходится задумываться — что же влекло Ватто к Рубенсу. Следует признаться, что потомки, не имей они в руках доподлинных писем Ватто и свидетельств современников, скорее всего не сразу бы отыскали общность столь, в сущности, несхожих мастеров. Рубенс прежде всего грандиозен и всеобъемлющ, он пишет огромные полотна в любых решительно жанрах, он, однако, способен писать и совсем небольшие, интимные вещи, его фантазия ошеломляет зрителя, он умеет быть трагиком, эпикурейцем, тончайшим психологом и грубоватым бытописателем, его кисть воспроизводит торжественный пейзаж и молниеносные движения сражающихся воинов; его фигурам тесно в холстах, они рвут раму, они в вечном стремительном движении, и воздух, чудится, свистит, разорванный взмахами сабель, лётом ангелов, ветром, вздымающим тяжкие складки парчовых плащей.

Можно ли найти хоть что-нибудь подобное у Ватто? Его картины неизменно замкнуты в самих себе, они словно в воображении одинокого и задумчивого зрителя, в них мало движения, и даже беспокойство их стыдливо скрывается за внешней беззаботностью. Мазки Ватто сдержанны, едва заметны, пылкие страсти обходят стороной персонажей художника, подобно тому как кисть его избегает взволнованных движений. Он не психолог и не любитель многолюдья, он не пишет огромных, нарядных холстов. Но в картинах Рубенса было немало такого, что могло восхищать Ватто и вызывать его профессиональную ревность.

Напомним — и Рубенс, и Ватто были фламандцами. В стенах дворца еще жили легенды о рыцаре-живописце из Антверпена, принятом, как вельможа, при дворе королевы-матери и заключившем с нею самой почетнейший из возможных договоров на невиданную сумму в шестьдесят тысяч турских ливров за двадцать четыре холста! (быть может, читатель не забыл, что обучение Ватто в Валансьене у мэтра Жерена стоило шесть ливров в год. Мы же добавим, что капитан-лейтенант[12] королевских мушкетеров — чуть ли не самый высокооплачиваемый офицер Франции — получал шесть тысяч ливров годового жалованья). При всем этом не престиж более всего беспокоил Ватто, хотя и не был ему полностью чужд. Тут могло быть, скорее, ощущение невиданного достоинства

художника, чей талант позволял ему на равных говорить с королевой. Художество стирало сословные рамки, талант уравнивался со знатностью. Но и это, по-видимому, не было главным.

Возможно, первые недели, проведенные в Люксембургском дворце, могли внушить Ватто ложные представления о живописи Рубенса. Слишком велеречив и многословен был этот мастер, не было в нем сосредоточенности, скупой ясности и сдержанности, столь ценимой нашим художником. Но не мог Ватто — пусть через неделю, через месяц, наконец, — не увидеть того, что царило над суетой нарядных и пышнотелых персонажей.

Он увидел живопись.

Не просто краски, строго и со вкусом расположенные на холсте и превосходно соответствующие естественной окраске предметов, природы, деревьев и моря, как было, скажем, у Пуссена. Но живопись, имеющую свой независимый голос, свои потаенные мелодии, свои паузы и всплески, свое собственное воздействие на людей, когда те или иные соцветия — будь они в тканях, облаках, человеческих лицах — вдруг обретают независимую тревожную силу и властно врываются в человеческое сознание, принося неожиданную радость или беспокойство, порой почти чувственный восторг, как то делает музыка. Музыка, как известно, ничего не изображающая, но способная выразить все.

В дорубенсовской живописи были созданы шедевры, никем, в том числе и Рубенсом, не превзойденные. И все же на холстах именно этого мастера живопись — иными словами, сама цветовая ткань картины — обрела свои, особые права. Недаром называл Рубенса богом один из создателей живописи нового времени Эжен Делакруа, недаром любили его Домье, импрессионисты и многие другие, казалось бы, вовсе на него не похожие художники. И если прежде для Ватто и для всех его современников краски и цвета существовали только как средства, то здесь, в галерее Люксембургского дворца, юный живописец мог наблюдать волшебные возможности колорита. Королевская порфира — в сущности, просто кусок яркой ткани — тлела, вспыхивала, вибрировала, ток света струился по ней и гас в прозрачной глубокой тени: так цвет становился источником волнения и радости для глаз, порой куда более интенсивным, чем изображенное на холсте событие. Цвет оказывался интонацией, которая способна совершенно преобразить смысл того, о чем повествуется, придать особое настроение внешне однозначному событию. Никто не возьмется с уверенностью сказать, что уже тогда Ватто формулировал для себя подобные сентенции, скорее

всего, он и вообще без них обходился, довольствуясь интуитивным, практическим пониманием тех истин, которые наше время столь пространно и педантично формулирует. Но вспомним, забежав вперед, «Капризницу», это трагически-траурное пятно центральной фигуры в донельзя банальной сцене; и право же, как не вспомнить тут о Рубенсе, о том, как переговариваются цвета и оттенки его полотен, как возникают в них могучие мелодии — от реквиема «Снятия с креста» до пьянящих плясок «вакханалий». Он, Рубенс, мог писать некрасивые, тучные тела, но жемчужные переливы с розоватыми и серыми оттенками, которыми эти тела написаны, превращали прозаическую натуру в полные поэзии и красоты полотна. Тут было над чем размышлять, что изучать, чем восхищаться. А это Ватто умел, умел куда лучше, чем уживаться с людьми.

Впрочем, об отношениях его с Одраном ничего дурного никем из биографов не сообщается. Их расставание было, очевидно, вызвано просто тем, что интерес Ватто к росписям иссяк, что было естественно и не так уж обидно для Одрана, имевшего возможность видеть ранние картины Ватто и судить о том, что интересы ученика не могут быть исчерпаны самой изящной декорацией.

Не будем, однако, спешить. Сосредоточенные прогулки вдоль рубенсовских картин и люксембургских боскетов пока не дали плодов. Некая работа происходит в воображении Ватто; пока же художник занят вполне конкретным делом — созданием декоративных композиций, делом, кстати сказать, претрудным. Ватто не прошел академической школы, не рисовал мраморов и гипсов, не изучал увражи с античных декоративных композиций. Начинать ему приходилось с нуля, на ходу подхватывая и мастерство, и моду эпохи, и — что куда труднее моды — ее истинный стиль.

При этом огромная роль предназначалась воображению. Наступало время увлечения «китайщиной», не подлинным, сложным и многозначным искусством Китая, которое требует от европейца для настоящего его понимания серьезнейших знаний и глубоких размышлений, но некими экзотическими и пряными «пенками», чудны́ми мотивами, узорами и фигурками, которые так развлекали глаз и были так непохожи на все привычное, французское, изящное, но уже поднадоевшее. Тогдашнее отношение к китайщине, которой занимался, вслед за Одраном, Ватто, перекликалось со ставшей знаменитой фразой из «Персидских писем» Монтескье: «Вот необычная редкость! Неужели можно быть персиянином?»

Орнаменты Одрана все же скорее развивали фантазию, чем

тогдашние понятия об ориенталистическом искусстве. Представления о китайцах и японцах были в ту пору сродни представлениям мольеровского месье Журдена о турках. Этнографические познания вовсе не обременяли Ватто, он должен был сочинять изобразительные сказки, где китайские или сиамские реалии мелькали в композициях, как восточные редкости в парижском интерьере. Но еще раньше Ватто пришлось познакомиться с декоративно-орнаментальным искусством вообще, с самой сутью искусства раннего рококо, поскольку именно в орнаменте оно реализовалось в чистом, наиболее отчетливом виде.

Вряд ли Ватто был знаком с термином «искусство барокко», который в ту пору еще не утвердился ни в ученых сочинениях, ни тем более в обиходе, но живая плоть которого низвергалась в его сознание с полотен Рубенса. Однако же он отчетливо видел, что прихотливая изысканность одрановской орнаментики чужда той пылкой чрезмерности, которой Ватто если и восхищался у Рубенса, то перенять не хотел и не мог. В рокайльной орнаментации было то, что Ватто ценил всегда, — сдержанность и одновременно богатство вкуса, насыщенность даже небольшого листа или куска стены завершенной и упругой пластической формой и вместе с тем ощущение свободной импровизации.

Здесь уместно упомянуть, что именно у Одрана Ватто впервые столкнулся с понятием, сослужившим ему в дальнейшем немаловажную службу, с понятием — пусть чисто практическим — стиля, последовательной системы изображения, где каждая деталь при видимом разнообразии пронизана единой пластической интонацией, где малейший отход от общей мелодии линий и объемов оборачивается фальшью и вызывает распад композиции. Не случайно тончайшим и безошибочным чувством стиля обладали мастера Возрождения, обычно в совершенстве владевшие ремеслом ювелира или декоратора. В орнаментах и фантастических узорах, во всех этих раковинах, листьях, гирляндах, цветах Ватто постигал не только премудрости равновесия, стилевого единства и гармонии, не только учился своему делу, но, кроме того, скорее всего бессознательно, впитывал в себя «эстетические мелодии», пластическую моду времени. И не о том речь, что он пылко мечтал нравиться современникам. Но, усваивая художественные ритмы и формы, созданные в соответствии с вкусами, установившимися в среде богатых и сановитых знатоков, Ватто мог приобретать понимание их представлений о красоте и изяществе, мог учиться различать, что было в этих людях подлинным, а что — только модной манерой, различать, где индивидуальность движений, костюма,

жестов спорила с обыденной модной элегантностью. Опять же оговоримся: сказанное не более чем предположения, и не столько о мыслях, сколько об эмоциях Ватто. И все же несомненно, что вкус к изяществу линий под влиянием Одрана развивался быстро. А сам Ватто был не прочь добавить в тот или иной мотив легкий гротеск, едва уловимую иронию, словом, ту характерность, которая всегда украшала его работы.

Именно здесь, у Одрана, Ватто учился стилистической последовательности, о которой так точно писал в свое время Буало:

> «Поэт обдуманно все должен разместить,
> Начало и конец в поток единый слить
> И, подчинив слова своей бесспорной власти,
> Искусно сочетать разрозненные части».

Вероятно, столь последовательный классицист, каким был Буало, возмутился бы, узнав, что его суждения применяют к рокайльным фантазиям Одрана или Ватто, но возмущался бы он напрасно, поскольку это говорит лишь о всеобщности этой его мысли.

Сохранившиеся рисунки Ватто, сделанные в период работы у Одрана, и гравюры с рисунков несохранившихся мало что добавляют к приведенным гипотетическим соображениям. Наброски вкомпонованных в овал медальонов говорят о точном чувстве стиля, об отличном, если можно так выразиться, «ощущении карандаша»: карандаш или палочка сангины касаются бумаги с тем точно отмеренным усилием, которое необходимо для рождения именно такой, а не иной интенсивности штриха, легкие прикосновения передают колебания художника, еще не нашедшего нужного направления линии, широкие же, мягкие черты, сделанные не кончиком, но боковой стороной сангинной палочки, создают полутона и тени. Артистичность не соседствует в этих рисунках с оригинальностью, Ватто откровенно и со знанием дела использует распространенные орнаментальные мотивы. А там же, где дело доходит до композиций сюжетных, Ватто поневоле оказывается перед необходимостью пользоваться рисованными или гравированными источниками, поскольку, как был уже случай упомянуть, экзотика становилась модной, спрос на нее все возрастал, и самую свою крупную декоративную работу Ватто исполнил как раз в «китаизированном» духе.

Это вполне естественно. Китайщина вошла в моду прежде всего потому, что сказать «китайское» значило сказать, во-первых, «необычайное», а стиль рококо был в своем роде

«последовательно прихотлив», во-вторых же, потому, что «китайское» значило «дорогое»: еще очень немного товаров попадало из Китая во французские лавки, даже пустяковые безделушки вроде вееров стоили больших денег, так что же говорить о фарфоре, секрета которого еще толком не знали в Европе, о фарфоре, чья прозрачная белизна и капризная, беспокойно изысканная роспись неудержимо будили фантазию художников и алчность коллекционеров. Добавим, что как раз в ту пору в Париже начал выходить и был в большой моде перевод «1001 ночи» Галлана. И понятно, что заново отделываемые комнаты виделись владельцам с непременными восточными деталями, что и произошло, когда Ватто — очевидно через Одрана — получил заказ на росписи кабинета в замке Ла Мюэтт.

Нынешний любитель старины, увлеченно отыскивающий в Париже не вошедшие в обычные путеводители старинные дома или хотя бы фрагменты их фасадов, не сможет полюбоваться горделивой грацией когда-то знаменитого охотничьего замка: поздние перестройки и соседние здания сделали его неузнаваемым. Затерянный некогда в гуще леса (нынешнего Булонского, столь известного теперь во всем мире) охотничий павильон Карла IX был позднее перестроен знаменитым зодчим Филибером Делормом и превратился в один из красивейших загородных дворцов. Происхождение его названия неясно даже французским лингвистам, но связано, так или иначе, с охотой: возможно, там держали охотничьих соколов, возможно, коллекцию оленьих рогов. В пору, когда Ватто там работал, Ла Мюэтт был обителью королевского егермейстера д'Арменонвиля. Ватто был доверен один кабинет — судя по всему, небольшая комната, и, видимо, было высказано пожелание придать этому помещению экзотический колорит.

Биограф мог бы с чистой совестью оставить в стороне эту страницу биографии Ватто или отделаться самыми общими словами. Росписи до нас не дошли, а сохранившиеся гравюры со всею очевидностью доказывают полнейшую несамостоятельность и весьма скромные достоинства этих работ художника. Будем, однако, педантичны, исходя хотя бы из того, что для самого Ватто эти росписи значили немало — как-никак это была его первая большая заказная работа.

Кстати сказать, в биографиях многих больших мастеров эти первые заказные работы чаще всего оказываются незначительными, робкими и малосамостоятельными. Если бы не документальный свидетельства, даже самый изощренный глаз специалиста не узнал бы в гравюрах копии с росписей Ватто. Они очень странные, эти росписи, как, впрочем, и многое в

«китайщине» той поры: предметы обихода срисованы, вне всякого сомнения, с натуры. Фигуры же и костюмы одновременно фантастические и реальные, можно было бы сказать, маскарадные, а лица очаровательных восточноазиатских богинь, обрамленные причудливыми локонами, — просто хорошенькие лица. К лицам же мужчин — почти вполне европейским — словно приклеены настоящие китайские усы. Для Ватто все это не было противоестественным — просто очередным театральным представлением, где сказочные атрибуты весело и мирно уживались с обычным обличьем живых людей — актеров. Беда лишь в том, что сейчас, рассматривая тщательно сделанные гравюры, нам уже не представить себе целиком расписанный Ватто кабинет, общий эффект этих медальонов и фигурок на стенах, их ритмических взаимоотношений.

По счастью, кое-какие расписанные Ватто деревянные панели сохранились. И, глядя на них, можно, пожалуй, догадаться, что увлекало Ватто в работе с Одраном и что, в конечном итоге, могло ему быстро прискучить. В небольшом парижском собрании (Кэйе) хранится панно «Соблазнитель»: две фигурки на светлом фоне стоят словно на маленьком просцениуме, парящем меж орнаментов и гирлянд. Если Жилло недоставало грации или фантазии, если в пору работы с ним Ватто подчиняет свое воображение театральным сюжетам, то Одран, вне всякого сомнения, полностью раскрепостил карандаш, кисть и изобретательность своего ученика. Разумеется, орнаменты не были изобретены Ватто совершенно заново, да в том не было и нужды. А их сочетания, и цветовое, и пластическое, — это Ватто умел делать не только безукоризненно, но и с захватывающей дух артистичностью.

Никакие слова о тонкости и изысканности не будут здесь чрезмерными, что, строго говоря, не в пользу панно. Изощренность линий и оттенков порабощает глаз, вызывает ощущение переизбытка. Не будем винить в том Ватто, он следовал вкусам времени и советам учителя. Но с каким блеском он это делал! Бледно-зеленые оттенки растительного орнамента в верхней части панно рассекаются светло-лиловыми и тускло-оранжевыми, внизу же орнамент расцвечен странными, неспокойными сочетаниями голубых, изумрудных, серебристо-серых и лиловых оттенков. Все это переливается, словно оперение диковинной заморской птицы, вся эта фантасмагория цвета кажется естественной при всей ее очевидной сочиненности. И тот, кто раз научился справляться со столь головоломными колористическими и орнаментальными задачами, уже не мог никогда забыть о композиционной целостности — какую бы

картину он ни писал.

И все же самое интересное, что здесь, предоставленный в отношении выбора и характера персонажей самому себе, Ватто, быть может впервые, встречается с героями своих будущих картин, с людьми, чья внешность, манеры, жесты, даже костюмы станут в дальнейшем отличительными признаками им сотворенной действительности. Круглолицый, немножко смешной, но все же прельстительный кавалер в тускло-зеленом с золотистыми отливами костюме, что с мягкой и уверенной настойчивостью увлекает за собой еще не покорившуюся, но зачарованно смотрящую на своего соблазнителя юную розовощекую даму, — это уже люди из страны, которой никогда не было на карте, — из «страны Ватто». Какая-то особенная, лукавая нежность серьезных, но забавных лиц, вкрадчивая отчетливость движений, определенность точно положенных мазков, усиливающая мягкую округлость форм, редкая гармония цветов одежды — это оттуда — из будущих, не написанных еще картин. Откуда взялись эти люди, сотни людей, заполнивших через несколько лет его картины, — им нет аналогий, не было их у других мастеров, не было их, разумеется, и на самом деле. Делакруа, сказавший, что в живописи Ватто соединились Фландрия и Венеция, имел в виду, без сомнения, колорит, однако теми же словами можно было бы сказать и об источниках многих его мотивов. Мощная, светозарная палитра Рубенса и тончайшие находки венецианских колористов значили для Ватто очень много, занимали его и персонажи их картин. Но — не побоимся на этот раз пышного сравнения — мир зрелого Ватто так же далек от робких подражаний Рубенсу или венецианцам, как полноводное низовье реки от робкого ручейка истока. Тем более, сколько бы ни было в искусстве его фламандского или венецианского, больше всего в нем было и осталось французского.

Итак, уроки Одрана истончили до чрезмерности кисть и вкус Ватто. И очевидно, привели его к справедливому ощущению, что вслед за постижением всей тонкости одрановских приемов нет уже ничего нового, остается лишь ослепительное и приторное несколько ремесло. Из хитросплетения бесчисленного множества орнаментов и арабесок, из переливов сказочных узоров, из-за спин маскарадных китайцев и разнаряженных обезьянок начали уже выглядывать собственные герои Антуана Ватто. Им становилось не по себе в этом однообразном райском саду, им нечего было делать на стенах комнат и на створках ширм. Во всяком случае, к декоративным работам Ватто больше не стремился. Он еще не нашел окончательно свой путь, но стал

достаточно взрослым, чтобы видеть — этот путь для него чужой.

ГЛАВА VI

Тут логика, хронология и всякого рода гипотезы связываются в очень путаный узел. Биографы Ватто неизменно говорят об Одране только хорошее, превознося его мастерство, безупречный вкус и добрый нрав. Рассказывают, однако, и другое. Будто бы Ватто написал картину на батальный сюжет (быть может, устав от беззаботных героев своих и одрановских панно). И что Одран всячески отговаривал ученика от неверного и недоходного дела, то есть от писания картин, тем более на подобную тему. Что и говорить, для Одрана такая тема была совершенно чужой. Так или иначе, после этого Ватто уехал в Валансьен.

Другие сообщают, что основной причиной отъезда в Валансьен послужила неудача Ватто в конкурсе на Римскую премию и что, следовательно, дело было вовсе не в неурядицах между Ватто и Одраном.

Немногие даты (не говоря уже о фактах) нам известны. Он конкурировал на Римскую премию летом 1709 года. Результаты конкурса датированы 31 августа. Уехал он в Валансьен почти сразу же, а вернулся либо в 1710-м, либо в 1711 году. Больше ничего нельзя утверждать с уверенностью.

И здесь же непонятная история с появлением картины на военную тему. Либо какая-то неведомая случайная причина, либо же, действительно, усталость от легковесных идиллий Одрана толкнула его писать солдат.

В самом деле. Ватто живет в Париже. Работает с Одраном, проводит дни в роскошных особняках, где пишет изящнейшие арабески. Любуется нежной листвой и прелестью запущенных, но все же геометрически четких аллей и клумб Люксембургского сада. Изучает Рубенса, рассматривает Пуссена. Ходит в театры. При чем здесь война? Где в Париже или в Версале можно увидеть солдат? Вместе с парижанами Ватто любуется королевскими мушкетерами, воспетыми через полтора столетия Александром Дюма: элегантные всадники в красных мундирах, в голубых с алым подбоем и шитыми серебром крестами плащах, первая рота на серых, вторая на вороных конях. Он видит кавалеристов Королевской конной гвардии в лазоревых кафтанах, швейцарцев в высоких шапках с красными и белыми перьями… Есть среди них лихие рубаки, отменные храбрецы, есть бретеры и надменные выскочки, высокородные вельможи и полные честолюбивых мечтаний кадеты, но ведь это не армия, не те полки, что воюют и умирают из года в год на бесконечной войне.

Но если обращение Ватто к военной теме загадка, то участие

его в конкурсе на Римскую премию дело вполне объяснимое.

1709 год. Ватто в Париже — уже не менее восьми лет, все еще ходит в подмастерьях, все еще не получил признания. Круг его знакомств, однако, ширился, пример живописи Рубенса подогревал его воображение, а возможно и тщеславие, которого он в молодости не был полностью лишен. Он побывал в салоне, понимал, что собственное мастерство его уже может сравниться с мастерством современников. И рискнул обратиться в Королевскую Академию живописи и скульптуры.

Порядок приема кандидатов на Римскую премию был несложен. Нужно было представить рекомендацию одного из членов Академии и эскиз — разумеется, на библейский или мифологический сюжет. Академики отбирали те, которые считали достойными. Вслед за тем соискатели получали сюжет уже из уст академиков, сюжет, близкий к представленному ими, но несколько иной. После этого им предоставлялись мастерские, где они работали. Кто был покровителем Ватто, неизвестно, как неизвестен и эскиз. Мы знаем лишь, что Ватто вместе с четырьмя другими живописцами должен был изобразить возвращение Давида после победы над Голиафом.

Можно только удивляться тому, что Ватто ухитрился получить вторую премию. Первую получил канувший в совершенную безвестность месье Гризон. Но каково было корпеть над подобной картиной нашему Ватто, отродясь не писавшему ничего подобного. Бесконечно жаль, что картина не сохранилась, — вероятно, это было бы удивительное свидетельство бессмысленно растрачиваемых сил и таланта. Не стоит гадать, на что был похож этот холст. Важно лишь, что первую премию, а следовательно и права на поездку в Рим, Ватто не получил. Способность Ватто впадать в мизантропию и тоску нам известна. Ему было двадцать пять лет — возраст, когда жизненная неудача так часто оборачивается в глазах молодого человека последним актом жизненной драмы. Луи Давид в аналогичной ситуации пытался уморить себя голодом. Ватто не стал пробовать ни этот, ни другие способы покончить счеты с жизнью. Но он оказался на перепутье, в растерянности и, конечно, в прескверном состоянии духа; и уехал в Валансьен.

ОТСТУПЛЕНИЕ: ДОРОГА, ГОД 1709-й

Год, в который Ватто конкурировал на Римскую премию, был для Франции ужасным годом; вряд ли художник, даже целиком занятый своей картиной, мог того не заметить, дорога же в Валансьен должна была окончательно открыть ему глаза.

> «Тем временем все постепенно гибло, по крайней мере с виду: Королевство, совершенно теряющее силы, войска, которым почти ничего не платили, солдаты, угнетенные дурным командованием, которое не умело добиться военных успехов; полный упадок финансов; генералы и министры, лишенные каких бы то ни было талантов; назначения лишь по прихоти или в результате интриг; никто не наказывался, ничто не обдумывалось и не обсуждалось; неспособность как вести войну, так и добиться мира…[13] …Зима… была чудовищной, такой, что в человеческой памяти не сохранилось ничего, что могло бы походить на нее… Фруктовые деревья погибли, не осталось ни орешника, ни олив, ни яблонь, ни виноградников… Другие деревья умирали во множестве, гибли сады и все зерна в земле…
>
> Монсеньор, отправляясь в Оперу и возвращаясь оттуда, не раз подвергался нападению горожан и огромного числа женщин, кричавших „хлеба!“. Он не чувствовал себя в безопасности, даже окруженный своими гвардейцами, не решавшимися разгонять толпу во избежание худшего. Он вырвался, приказав разбрасывать деньги и наобещав чудес. Поскольку чудеса не последовали, он не решался более возвращаться в Париж. Король слышал такие же крики довольно явственно через окна — жители Версаля собирались на улицах».
>
> *Герцог де Сен-Симон*
>
> «Если государь боится народа, все потеряно».
>
> *Боссюэ*
>
> «В жизни не видела я более печальных времен; люди из народа мрут как мухи от стужи. Мельницы остановились, много народу умирает от голода».

Письмо герцогини Орлеанской, принцессы Палатинской своей сестре от 2 марта 1709 года.

Французы все же старались шутить, особенно доставалось бездарнейшему интенданту финансов Мишелю Шамийару. В Париже распевали куплеты:

«Le vent, la grêle, les brouillards
Causent mille désastres;
N’est-ce point quelque Chamillard
Qui gouverne les astres?» [14]

Из окна кареты, катящейся к Валансьену, можно было увидеть пустые поля, голые деревья, опустевшие дома, голодных людей: солдат, крестьян, бродяг, нищих.

ГЛАВА VII

Никто не может с уверенностью сказать, почему Ватто отправился в Валансьен: потому, что убитый провалом, он стыдился смотреть в глаза парижским знакомым; из-за разлада с Одраном, или потому, что решил стать первым валансьенским живописцем, не сумев добиться успеха в Париже; или умер кто-нибудь из его родных; или просто он соскучился по дому; или решил передохнуть, скопив несколько луидоров. Все это может быть; но может быть и что-нибудь другое.

Жерсен, один из самых серьезных биографов Ватто, объясняет все очень просто: «Он уже принял твердое решение уйти от Одрана; кроме того, ему хотелось вновь посетить Валансьен. Желание повидаться с родителями послужило благовидным предлогом. Но как осуществить это намерение? Денег у него не было, единственным подспорьем являлась написанная им картина; он понятия не имел, как взяться за ее продажу. В этом затруднительном положении он обратился к ныне здравствующему месье Спуду (читатель помнит, быть может, что мы уже писали об этом фламандском художнике, жившем в Париже), своему товарищу, живописцу, происходившему из тех же мест, что и он. Случай направил месье Спуда к сьеру Сируа, моему тестю, которому друг Ватто и показал картину; цена была определена в 60 ливров, и сделка состоялась тут же. Ватто пришел за деньгами; он весело отправился в Валансьен, подобно древнегреческому мудрецу, — при нем было все его достояние, и, разумеется, он еще никогда в жизни не чувствовал себя таким богатым».

Сказанное плохо вяжется с провалом на конкурсе. О нем Жерсен вообще не упоминает, его словно бы и вовсе не было. Трудно представить себе Ватто, возвращающимся в родной город веселым, как жаворонок. Но вот что действительно примечательно. Упомянутый месье Сируа, — сообщает далее Жерсен, — был настолько доволен картиной Ватто, что попросил сделать другую в пандан к предыдущей. Эту вторую картину Ватто прислал Сируа из Валансьена.

Тут кое-что начинает проясняться: во-первых, Ватто и в Валансьене продолжал писать военные сцены, стало быть, провел там какое-то ощутимое время (об этом пишет и Жюльен); во-вторых, если первая его батальная композиция и была случайной или навеянной юношескими впечатлениями картиной, то последующие военные сцены вполне могли быть насыщены реальными впечатлениями от тревожных дорог северной

Франции.

Есть еще одно интересное обстоятельство. После тяжелой раны, полученной в битве при Мальплаке, в Валансьене отдыхал и долечивался офицер эскадрона королевской конной жандармерии по имени Антуан де Ла Рок. Он с трудом передвигался с помощью костыля и палки, волоча искалеченную ногу, и, наверное, с тоской разглядывал алый мундир с золотыми галунами, голубые шелковые ленты на форменной шляпе и белый с золотыми лилиями орден св. Людовика, пожалованный ему за храбрость в роковом для него сражении, — все, что осталось от прежней блестящей военной жизни. К счастью, помимо воинских доблестей де Ла Рок обладал немалым литературным талантом, писал для сцены, был отменным знатоком живописи и даже занимался по мере сил ее историей.

Очевидно, в Валансьене и состоялось знакомство Ватто и смертельно скучавшего в провинции де Ла Рока. Знакомство было находкой для обоих: де Ла Рок прожил интереснейшую жизнь, увлекался искусством и был отличным рассказчиком. Ватто же любил и умел слушать, к тому же как раз начинал всерьез приглядываться к реальным будням войны.

Правда, де Ла Рок служил в весьма аристократическом эскадроне, которым командовал потомок Роганов генерал-лейтенант принц де Субиз. И наверное, не следует преувеличивать роль офицера королевской гвардии, не слишком хорошо знакомого с тяготами заурядной армейской жизни, в познании нашим художником истинного лика войны. Но де Ла Рок был умен, много видел, был на двенадцать лет старше Ватто, и, конечно, правы те, кто связывает замыслы военных картин Ватто с именем де Ла Рока[15].

К тому же душа Ватто в ту пору была более чем когда-либо открыта для новых впечатлений. Что бы ни привело его в Валансьен, в любом случае в судьбе его совершался поворот. Когда юношей он добирался до Парижа, замученный, усталый и перепуганный, он был частью того нищего и печального мира, что его окружал. Он не мог тогда по-настоящему задумываться над жизнью шагавших по дорогам солдат, которых как-никак кормили, да и одевали в придачу. Теперь же, совершая путь из Парижа в Валансьен не пешком, а в карете, он мог наблюдать и размышлять; мог почувствовать разницу между маскарадным блеском гвардейской униформы и истрепанными грязно-белыми мундирами армейских полков, между королевским эскортом и людьми, идущими убивать и умирать. Началось все с какой-то неведомой картинки, но продолжение последовало серьезное и для времени необычное. Ватто написал несколько картин не

столько о войне, сколько о военных. Маленькие эти вещи почти не имеют аналогий в искусстве самого Ватто, да и в истории мировой живописи.

Итак, известно, что Ватто в Валансьене познакомился с де Ла Роком, видел идущие к беспокойным фландрским границам полки; делал рисунки с натуры, может быть, отчасти по памяти; вдохновленный успехом первых двух работ, написал еще две или три. У них нет единой сквозной фабулы, это разные вариации одной и той же темы, объединенные, пожалуй, лишь отсутствием собственно военного сюжета — никто не стреляет, не бежит в атаку и не размахивает саблями. Да еще тем, что он нигде не показывает своих персонажей крупным планом.

И вот что удивительно.

У Ватто есть довольно много рисунков, где солдаты изображены с почти документальной тщательностью; при этом, как справедливо замечалось, это скорее всего наброски, сделанные с одной и той же фигуры[16], с какого-нибудь терпеливого пехотинца, решившего заработать несколько су. Ватто внимательно рисует не только позу, конструкцию человеческого костяка (он уже ее понимает до тонкости, он настоящий профессионал уже!), складки мундира. Он штудирует детали амуниции, очертания мушкета, форменной, грубого сукна, треуголки. Он делает множество набросков — ведь можно быть уверенным, что сохранившиеся до нашего времени листы — это лишь часть созданного им. Но вот он начинает картину. И словно отчуждается от прежде так близко и подробно увиденных фигур, словно удаляется от них — фигур все больше, но они становятся все меньше в и без того небольшом пространстве картины. Он — еще совсем молодой живописец — ухитряется, пройдя подробную штудию натуры, вернуться к пленительной неясности единого и короткого впечатления; он будто рассматривает мир в лупу, а потом сразу же в подзорную — но перевернутую в обратную сторону — трубу. Он уходит все дальше от изображаемой им сцены, недаром почти все его военные картины словно подернуты сумерками, или туманом, или дымком военных бивуаков. Вряд ли стоит искать у Ватто психологический типаж или некий обобщенный образ солдата, тут нечто иное, что, как ни парадоксально, сродни рефрену киплинговского стихотворения: «Нет сражений на войне!» Не сраженья, не даже боязнь смерти, но постоянное утомление, тревога, длинные переходы неизвестно зачем и куда, сон урывками, рабство, смешанное с убогой кичливостью мундиром и даже некоторой безнаказанностью (иногда можно и помародерствовать), вечный страх перед офицерами, безысходность предстоящих долгих лет постылой

службы, неизбежное равнодушие, рожденное жестокостью войны, чьи смысл и цели оставались вне понимания солдат, — все это убивает в них человеческое, индивидуальное. В армии нет людей, она безлика, отдельные фигурки изломаны усталостью на привалах, но тщетно мы стали бы искать в картинах Ватто нотки сочувствия этим несчастным, в сущности, солдатам. Он, скорее, склонен любоваться живописностью групп, яркими пятнами плащей, барабана, платья маркитантки, тусклой живописностью пейзажа. При этом между людьми и природой нет ощутимой связи, люди в мундирах чужды ей, как она им…

Конечно, это скорее общее впечатление от нескольких картин, чем исчерпывающее выражение настроения и сути каждой из них. В «Военном роздыхе»[17] есть заметный отголосок сочных фламандских жанров, в «Бивуаке»[18] иные фигурки забавны. И все же как они печальны — военные сцены Ватто! Одна из них возможно из самых ранних — несколько отличается от остальных: это «Рекруты, догоняющие полк»[19], картина с фигурами сравнительно крупного масштаба, с необычным для Ватто низким горизонтом. Неловкие люди в белых мундирах вразброд шагают за понурым верховым офицером в черном плаще, низкие тучи тянутся над их головами, движения солдат подчеркнуто аритмичны, кто-то отвернулся в сторону, кто-то остановился, нелепо торчат в разные стороны мушкеты и шпаги, и во всем этом печальном, неуклюжем зрелище только линии, проведенные Ватто, остаются логичными и грациозными, и они, эти линии, хрупким и ломким контуром объединяют нескладную процессию. Постепенно глаз отыскивает гармонию — неумело несомые мушкеты образуют свой отдельный ритм, свой ритм у белых пятен мундиров, у черных треугольников шляп. Красота существует не как красота, присущая человеку, но сверх, вне его и не замечаемая им, — это ощущение постепенно растет у зрителя от картины к картине. Сравнение с Брейгелем здесь было бы слишком смелым: и степень мастерства, и глубина философичности двадцатипятилетнего Ватто — величины не соизмеримые с мастерством и мышлением Брейгеля, да и эпоха Ватто не несла в себе тех могучих трагических страстей, как годы Нидерландской революции. И все же эта ничтожность маленьких человечков, их обреченность, им самим неведомая, — в этом угадывается не сходство, нет, но словно бы отдаленное, почти затухающее эхо брейгелевских образов, которое, в общем-то, не свойственно Ватто.

Есть, впрочем, среди его батальных картин две вещи с сюжетами резко драматическими: «Разорение деревни» и «Месть крестьян»[20] (первая известна лишь по гравюре). Ватто и здесь

созерцатель — все такие же маленькие фигурки сражаются вдали, словно бы глубоко за рамой картины, он не обличает мародеров, но он их показывает — и это уже немало. Это не печальные, это постыдные будни войны. Он по-прежнему бесстрастен, казалось бы. Но он видит то, что его современники стараются не замечать.

В батальных картинах Ватто, как и в их судьбе, немало странного. Он как бы стороной прошел мимо темы, ненадолго ему открывшейся и принесшей успех. Не очень понятно и то, почему они так нравились. Не было в его военных сценах ни лежащей на поверхности новизны, ни модного торжественного изящества, ни пышного живописного пересказа счастливых для Франции баталий. С баталиями как раз дело обстояло тогда из рук вон плохо: месье Мартэн, художник, носивший титул «живописца королевских побед», не имел заказов: прославлять было нечего.

Дело не в том, что Ватто показал истинный лик войны — до этого было далеко, но он посмотрел на походы, привалы и бивуаки, минуя привычные штампы. Были, конечно, и иные причины успеха.

Тут можно предполагать многое. И тягу к любой, даже не слишком очевидной необычности; и умение художника передать скептически-печальное восприятие темы, прежде почти всегда бравурной, а всякий скепсис воспринимался в ту пору сомнений превосходно; и камерность картин — не только из-за их малых размеров, но и из-за миниатюрности многочисленных фигурок — надо было близко подходить к ним, чтобы разглядеть, а не любоваться издали, как украшением комнаты; и наконец, несомненное, хотя и не сразу заметное, тонкое и суровое мастерство. В военных картинах Ватто отчетливо читалось созвучие ритмов, пятен, цвета, тревожная гармония, отчасти даже отчужденная от происходящего. Уроки Рубенса не были еще глубоко и полно восприняты нашим художником, но воздействие их уже заметно: поверхность картины начинает жить своей собственной жизнью, яркое пятнышко рождает поблизости приглушенное эхо того же оттенка, под пепельными тонами сумерек будто догорают прежде сиявшие тона, цвета, струясь, словно переливаются под общим спокойным, все объединяющим прозрачным, но чуть туманным покровом. А иные, занимательные, словно пришедшие сюда из фламандских жанровых полотен, фигурки выглядят на картинах Ватто запоздалыми и чуждыми гостями.

Возможно и это — внешняя похожесть отдельных фрагментов и фигур на привычные фламандские мотивы тоже отчасти способствовала успеху. Может быть. Но одно остается решительно

непонятным: почему, найдя «золотую жилу», Ватто не только не стал увеличивать тогда число своих военных картинок, но и в будущем избегал этой темы. Здесь есть нечто, безусловно заслуживающее размышления. И первое, что кажется важным, это некоторая однозначность картин — качество, вообще совершенно не свойственное Ватто. Он здесь лишь внимательный, но спокойный созерцатель, его занимает только одно настроение, одно состояние людей и пейзажа, он не ищет той двойственности, того открытого или тайного парадокса, который будет жить в подавляющем большинстве его вещей. В этой его теме нет и той иронии, пусть даже совершенно микроскопической ее доли, вне которой он не способен видеть и воспринимать мир. Можно было бы сказать, что тяготы военных будней — тема, в принципе своем не допускающая эмоциональной неопределенности, усложненного подтекста. Может быть, поэтому Ватто и казалось, что он сказал все, что сумел? Может быть, с возвращением в Париж иссяк источник реальных впечатлений, а Ватто не хотел насиловать воспоминания или же фантазировать на столь земную и конкретную тему? Тут, видимо, не помогла и дружба с де Ла Роком, продолжавшаяся долгие годы (это последнее обстоятельство тоже не позволяет преувеличивать роль де Ла Рока в создании военных картинок Ватто).

На родине Ватто свел еще одно знакомство — с местной знаменитостью скульптором Антуаном Патером, бодрым сорокалетним господином, неутомимо украшавшим церкви Валансьена и близлежащих городов искусными композициями из дерева и камня. То есть вовсе не исключено, что Ватто и раньше знал Патера, но тогда мастеру не было никакого дела до мальчишки — неудачливого ученика Жерена. Теперь же для провинциального скульптора, пусть даже и известного, приезжий молодой человек был столичной штучкой, живописцем, уже имевшим заказы, знавшим прославленных парижских художников. Вследствие этого Патер попросил Ватто быть покровителем его сына, начинающего живописца. Вероятно, вместе с пятнадцатилетним Жаном-Батистом Ватто возвращается в Париж. У него появился ученик. Он приободрен успехом своих военных сцен, хотя и потерял охоту впредь заниматься ими. Неудача с Римской премией еще, быть может, саднит самолюбие, но все же отходит понемногу в прошлое.

Он больше не подмастерье.

И если прежде, говоря о картинах Ватто, приходилось помнить, что рядом с ним был учитель, что он был лишь относительно самостоятелен, то после поездки в Валансьен Ватто — это только Ватто.

ГЛАВА VIII

В Париже он принимает приглашение Сируа — заказчика военных картинок поселиться у него и на него работать. Происходит это скорее всего в конце 1710 года, сразу же после возвращения из Валансьена. Ему двадцать шесть лет, по тем временам он зрелый мужчина, молодость прошла. Ему, однако, не пришлось ее пережить — обычной человеческой молодости, ощущения простой радости телесного здоровья, избытка сил, нравственного подъема. Он давно уже серьезно болен. Юность, молодость, зрелость измерялись только внутренней пылкой и скрытой жизнью, постоянной работой фантазии, чтением, размышлениями, не говоря о часах, проводимых у мольберта. Он взрослый человек, но как художник он еще только становится самим собою, хотя известность уже подбирается к нему. Ему предлагают заказы — особенно на батальные темы. Нет, он полностью к ним остыл — вот есть способный юноша месье Патер, пусть он займется этим.

Ни один из биографов, ни один из документов не говорит, что известность сделала Ватто веселее или увереннее в себе. Нигде не упоминается ни о романах его, ни о самых пустяковых интрижках. В одном из писем месье Сируа говорится о болезненности Ватто как о давно известном обстоятельстве. Письмо написано в конце 1711 года.

Он работает много, но заказные работы его тяготят. Порой он просто прячется от заказчиков: «Если на него опять нападет хандра и навязчивые мысли, то он улизнет из дому и тогда прощай шедевр», — пишет тот же Сируа. Вы слышите: «опять нападет хандра». Опять! Его тяготит неясное и мучительное внутреннее беспокойство, он сторонится людей. В какой-то мере это можно понять: он, с такой восторженностью рисующий грациозные фигуры актеров, актрис, просто изящных и молодых людей, он, который уже становится поэтом беззаботных празднеств, простых и вместе утонченных человеческих радостей, он, сотворяющий на холстах земной, не безгрешный, но тем еще более привлекательный рай, он не в состоянии хоть на мгновение почувствовать себя его участником. Он избегает сочувствия близких и насмешек чужих, ищет доброту в людях, но смертельно боится обмануться в них. Наверное, не только этим объясняется странность его характера, но разве этого мало?

А казалось бы, многое могло его радовать. Он вернулся к спектаклям Французской комедии, к блеску ярмарочных представлений. Продолжалась почти кровавая, по-своему

героическая и все же немножко забавная борьба ярмарочных театров за свое место и права в Париже. Еще до отъезда Ватто в Валансьен актеры Французского театра нашли средства склонить короля к изданию, казалось бы, смертельного для ярмарочных театров указа: диалог на ярмарочной сцене был запрещен. Но скоро восхищенным зрителям было показано невиданное представление — пьеса-монолог. Закончив свою речь, актер уходил за кулисы; выходил другой и произносил, в свою очередь, свой монолог. Публика стонала от восторга. Король запретил монологи. Актеры стали их петь. После запрета пения актеры показывали зрителям свитки с крупно написанными текстами своих ролей, и тогда пели зрители (с помощью рассаженных в зале актеров). Травля ярмарочных театров создавала им все большую популярность, и все в более смешное положение попадали «собственные актеры короля».

Разумеется, Ватто наслаждался вместе со всеми.

Кроме того, происходили в парижских театральных кругах и события совершенно новые, связанные с именем еще начинающего, но уже известного литератора по имени Ален Рене Лесаж. Еще в 1707 году в книжных лавках происходили драки между господами, желавшими купить его книгу; начав переводить с испанского языка роман Луиса де Гевары «Хромой бес», Лесаж написал совершенно новый роман под тем же названием. И хотя город, где происходит действие, сохранил название Мадрид, все, что происходило под крышами его, было совершенно парижским, и все это «совершенно парижское» было показано с такой откровенностью и безжалостным блеском, что успех был почти таким же грандиозным, как успех иного театрального представления. Все ее читали, приверженцы классицизма читали и негодовали, остальные читали и восторгались. И теперь Лесаж предложил Французской комедии новую пьесу, о которой много и с волнением говорили.

Есть некоторые основания думать, что Ватто и Лесаж были знакомы.

Известно, что Лесаж добыл для Ватто заказ на две картины на сюжет «Хромого беса». Скорее всего, этих картин Ватто не написал. А ведь это был верный успех — картины на сюжет столь нашумевшего романа. Но бог с ними, с ненаписанными картинами. Они знали друг друга, эти два поразительных человека: еще молодой Ватто и Лесаж, которому уже было за сорок.

Может быть, хотя и навряд ли, они не были друг другу представлены, никогда не разговаривали друг с другом. Их знакомство не доказывается источниками. Но в любом случае они

знали друг о друге. И не просто потому, что Лесаж добывал для Ватто заказы, а Ватто читал книги Лесажа и смотрел его пьесы. Нельзя забывать, как тесен был в ту пору круг литераторов, актеров и художников: поступок одного немедленно вызывал реакцию у других, Ватто, завсегдатай театров, при всей своей нелюдимости, не мог не знать того, что происходило вокруг.

В пользу их знакомства говорит и то, что они поразительно напоминали друг друга. Оба были надменны по отношению к тому, от кого зависели. Рассказывают, что однажды Лесаж, опоздавший в один аристократический дом, где обещал читать свое сочинение, и встреченный упреками хозяйки, немедленно удалился. Оба любили и понимали театр. Оба оставили о себе воспоминания как о людях чистых и честных. И оба они — каждый на собственный лад, разумеется, — обладали редким чувством современности: Лесаж — социальным, Ватто — эмоциональным. И оба умели ощущать будущее, опять-таки каждый на свой лад.

Так вот, Лесаж предложил «собственным актерам короля» одноактную пьесу. Они имели несчастье отказаться, поскольку не считали возможным ставить такую короткую вещь. Если бы они знали, что навлекли на себя легкомысленным своим отказом! У Лесажа была большая семья, у него было умелое и блестящее перо. Из одноактной и сравнительно безобидной пьесы он сделал свою знаменитейшую комедию «Тюркаре».

Это был скандал. Впервые перо комедиографа было направлено против новой финансовой знати, против банкиров, откупщиков, против продажности и взяточничества, о которых еще никто не решался говорить так открыто и язвительно. В домах богатых аристократов комедия вызывала восхищение, она была остроумна, и в ней высмеивались те, кого дворянство недолюбливало. Правда, дворянам там тоже доставалось. Но если титулованные читатели могли в худшем случае оскорбиться, то читатели из числа финансовых воротил просто испугались. Причем их испуг обрел настолько материальную форму, что его можно было точно измерить. Он стоил сто тысяч ливров. Именно такова была сумма взятки, которую предложили парижские банкиры Лесажу, чтобы он отказался от постановки своей новой комедии. У Лесажа была большая семья. Сто тысяч ливров могли обеспечить его на многие годы. Но он отказался от отступного, хотя понимал, что в любом случае поставить пьесу ему не дадут.

Спасла пьесу случайность. Наследник французского престола, уже немолодой человек, слабохарактерный, недалекий и болезненный, которому не суждено было дожить до смерти своего отца, совершил, сам того не ведая, доброе для театра и

литературы дело. Обиженный банкирами — что часто случалось среди самых высокопоставленных вельмож — дофин Людовик приказал поставить пьесу. Личная месть дофина обернулась расправой общественного мнения над безнравственностью денежных мешков. Добавим, что историческая проницательность Лесажа сказалась в том, что он сумел не только разгадать нравы современных ему мошенников, но и увидеть новое поколение — еще более циничное и безнравственное.

Ватто возвратился в Париж в пору, когда шум, поднятый и комедией Лесажа, и скандалом с предложенной ему взяткой, и, наконец, с решительным отказом драматурга писать что-либо для королевских театров, был в зените. И что особенно импонировало Ватто — Лесаж стал работать для угнетаемых и неумирающих ярмарочных театров.

Не хотелось бы, чтобы у читателя создалось впечатление, будто бы на этих страницах есть желание показать близость искусства Лесажа к картинам Ватто или связь картин художника с сюжетами писателя. Их сближало нечто куда более глубокое, чем сюжеты или даже мысли их произведений.

И первое, что незримыми, но ощутимыми нитями связывает этих двух художников, это умение угадать и передать пером и кистью ощущения зыбкости времени, понятий и суждений.

У Лесажа это ощущалось в ситуациях и характерах. У Ватто в манере видеть и писать. Они оба проникли в Зазеркалье человеческих судеб и характеров: Лесаж с помощью проницательного ума своего Хромого беса, заглянувшего в потаенные закоулки домов и мыслей, Ватто — поняв двойственность видимого, кажущегося и настоящего. Художник видит, что все более безжалостные и искусные скальпели вскрывают общественные гнойники, но разоблачение его не привлекает. Он не хирург, не лекарь, но наблюдатель недугов. Причем не столько общественных, сколько личных, точнее, таких, которые существуют на самом дне даже самой беззаботной человеческой души. И не смертельные недуги интересуют его, а скорее то, что люди, на первый взгляд почти беззаботные, все же не способны забыть о существовании — пусть совсем далеко от них — вот этих самых недугов: неизбежных нравственных и телесных страданий, которые ждут всех.

О том, о чем Лесаж, да и многие другие современники Ватто решались говорить прямо, язвительно, с изящным цинизмом, Ватто не говорил в своих картинах никогда. Повторим: он был слишком застенчив для какой бы то ни было патетики — даже для патетики сомнения. Тем более, вооруженный знанием и сарказмом современников — а все современники в один голос

утверждают, что Ватто постоянно и много читал, — он не стремился переносить читанное на холст. Горечь знания и проницательности словно бы оставалась за рамами его картин, но вместе с тем — и тому не раз в дальнейшем мы будем свидетелями — именно она создавала атмосферу его произведений.

Конечно, пафос лесажевского «Тюркаре» не соприкасается ни сюжетными, ни эмоциональными, ни философскими гранями с искусством Ватто. Но кто, как не Лесаж, первым недвусмысленно провозгласил, что то сословие, которое еще только прибирало к рукам власть, сословие, которому принадлежало будущее — третье сословие, — таит в самом себе зачатки разрушения. Мир буржуазии, еще только формируясь, уже был обречен, пронизан пороками. Никто не дерзнет утверждать, что, глядя на сцену Французского театра или читая Лесажа, Ватто размышлял на подобные темы. А предугаданная Лесажем непрочность и испорченность нравственных идеалов не только нынешнего, но и грядущего поколений, не только аристократов, но и честных буржуа, — все это помогало чуткому художнику ощущать зыбкость суждений и идей, неуверенность в будущем, сомнения в настоящем.

Лесаж был далеко не один.

Как раз после возвращения Ватто в Париж не только в театре, но и в изящной словесности начинается пора брожения. Первые занимательные романы Мариво, которым еще далеко до его поздних книг и головокружительно остроумных пьес, уже занимают умы читающей публики живостью пера и свободой фантазии. Английские сатирические журналы восхищают своею отважностью и тех, кто умеет читать по-английски, и тех, кому умеющие рассказывают о них. Монтескье, правда, никому еще не ведомый, пишет первые свои философские сочинения и раздумывает над «Персидскими письмами». Французская культура, не дожидаясь близящегося конца царствования Людовика XIV, готовится к новому и грозному подъему. Ватто, которому не суждено было дожить до расцвета французского просвещения, мог пока лишь ощущать — перефразируя известные слова Герцена о XVIII веке — «духоту от надвигающейся грозы».

Но это была плодотворная духота, заставляющая воспринимать действительность как движение, как время ожиданий и сомнений. Заметим: жизнь Ватто наполнена ими, чего ради иначе брался бы он все время за разные сюжеты, менял бы учителей. Да и в том, чему он безраздельно предан, — в театре — он ищет не стабильность, но беспокойство: он ничем не восхищается вполне.

Ничего не поделаешь, время от времени ему приходится выполнять заказы — хотя бы своего хозяина Сируа, дающего ему кров и пищу. Чем еще можно объяснить появление утомительно подробных многофигурных картинок, вроде тех двух, что изображают эпизоды деревенской свадьбы. И уж совсем неожиданна для Ватто огромная вывеска, сделанная им для посредственного художника и удачливого торговца Антуана Дьё, владельца лавки «Великий монарх».

Видимо, Ватто пришлось в какой-то момент туго, если он согласился написать — к тому же по эскизу Дьё, по чужому эскизу! — столь неинтересную официозную вещь, совершенно ему чужую: Людовик XIV подносит голубую ленту ордена св. Духа своему новорожденному внуку герцогу Бургундскому. Заметим, между прочим, что сюжет, во-первых, не соответствовал действительности, поскольку упомянутый орден был пожалован не новорожденному, а тринадцатилетнему герцогу; а во-вторых, что эта работа Ватто может быть сравнительно точно датирована: ведь, скорее всего, она была написана в те несколько месяцев, когда молодой герцог был наследником престола. Его отец, дофин Людовик, умер в 1711 году. Сам же герцог — в 1712-м. Естественно предположить, что украшать вывеску должен был здравствовавший в момент ее изготовления наследник.

Но куда интереснее те вещи, где талант и дух Ватто выражались полно и вольно.

Здесь следует сказать о паре картин, ныне пребывающих в музее города Труа: «Обольститель», или «Обманщик», и «Искательница приключений». Напомним еще раз — названия эти придуманы не Ватто.

Обе сцены — театр. Но только отчасти: лишь отточенность движений героев и фон, напоминающий искусно написанные театральные задники, заставляют вспомнить о сцене, вспомнить и сразу же забыть, потому что тут мир совершенно особый, мир Ватто, где все хотя и материально, но зыбко и многозначно.

Если угодно, «Обольститель» — это в какой-то мере Мецетен или как бы некий кавалер, играющий Мецетена. Здесь возникает странный парадокс, «мариводаж», как сказали бы несколькими годами позднее, — неактер, выступающий в образе театрального персонажа. Он смотрит как бы поверх голов двух сидящих перед ним миловидных дам, перебирая струны щегольски повернутой дном вверх гитары, смотрит томно и словно бы усмехаясь собственной томности. Хищный профиль его погружен в теплую тень; точно и легко положенные мазки — карминно-розовые, дымчатые, серебристо-оливковые — кажутся подвижными, и подвижным ощущается созданное ими лицо. Одно из тех лиц, в

которых безошибочно угадывается их создатель — Ватто, лиц, мгновенно узнаваемых, ведь они при всем разнообразии чем-то сходны меж собою: и горбоносый обольститель с гитарой, и внимающие ему дамы, и стоящий за их спинами в густой тени дерева закутанный в полосатый плащ господин. Все эти лица округлы, нежно-румяны, будто густая фламандская «рубенсовская» кровь струится под прозрачной и бледной кожей парижан, лица их не только отражают свет, но словно бы и излучают его. Ватто еще далеко до колористических откровений великого мастера, но его герои — родня рубенсовским.

Правда, это уже иное, оранжерейное поколение, более нервное, склонное скорее не к смеху, а к улыбке, не к радости, но к иронии, не столько живущее, сколько разыгрывающее свою жизнь.

Мир Ватто действительно улыбчив, хотя и невесел.

В каждом лице угадывается либо гаснущая, либо зарождающаяся улыбка: улыбаются кокетливо, смущенно, удивленно, радостно, хитро, мрачно, презрительно, призывно, надменно, снисходительно, устало — как только не улыбаются на картинах Ватто!

Но никогда не смеются.

Кроме того, персонажи Ватто всегда чуть-чуть скучают, они как бы слегка утомлены, они подобны актерам, которые проговаривают текст вполголоса, показывая знатокам давно известной пьесы, как можно было бы ее сыграть, показывают лениво, надеясь, что их поймут с полуслова. Они редко производят впечатление серьезно задумавшихся людей, они чужды пылких страстей, напряженных мыслей. Они покорны судьбе, и внутренний их мир прочно скрыт, растворен в неторопливом и грациозном, беспечном существовании.

Изучив до тонкости жесты и мимику актеров, Ватто сохраняет в картинах лишь главный нерв движения, растворяя в красочных приглушенных переливах, в складках одежд определенность форм. Лица дам затуманены дымкой приближающегося вечера, вибрация приглушенных мазков делает их выражение неуловимым, неясным.

Персонажи Ватто всегда великолепно нарядны.

Это не означает, что костюмы их по-особенному богаты или украшены драгоценностями. Если можно было бы на какой-нибудь настоящей сцене воссоздать с точностью оттенки и очертания придуманных Ватто костюмов, это было бы прекраснейшее из всех возможных зрелищ. Недаром Эдмон Ростан в предуведомлении к комедии «Романтики» написал коротко: «костюмы Ватто», справедливо полагая, что этим сказано

все и что лучших костюмов не бывает. Но впечатление от костюмов в картине зависит в большой степени от их сочетания, от той единственной, сотворенной фантазией художника точной мизансцены, где все, до мельчайшего блика на шелке платья, находится на единственно необходимом месте, чем и создается окончательная гармония.

Самое же любопытное, что так материально написанные одежды, костюмы, будто символизирующие галантный восемнадцатый век, едва ли в точности похожи на костюмы, которые тогда действительно носили.

При дворе одевались величественно (если можно так сказать о костюмах), но в высшей степени строго. Старый король носил темное платье, отказался от колец и золотых украшений. Драгоценные камни оставались лишь на его башмаках и подвязках, что должно было выражать королевское к ним презрение. Лишь самым знатным вельможам позволялось носить нарядные цветные костюмы, но мало кто решался спорить своей одеждой с демонстративной скромностью государя. Голубые ливреи королевских слуг и гвардейские мундиры одни нарушали однообразие версальских залов.

К тому же костюмы имели резкий, четкий силуэт: кафтаны с широчайшими твердыми полами, у дам платья тоже были скорее жестких и сложных, нежели мягких, живописных очертаний. В Париже одевались наряднее и смелее, чем в Версале, но никому еще не была ведома пленительная легкость и живописность костюмов Ватто.

Конечно, созданием новой моды художник не занимался, вряд ли стал бы он изобретать несуществующие костюмы. Что-то приходило в его полотна со сцены — разумеется, не из спектаклей «собственных актеров короля». И, парадоксально соединенные, похожие и непохожие на те, что носили элегантные дамы и светские щеголи, возникали в искусстве Ватто только его миру присущие одежды.

Разговор о покрое камзолов и платьев, право же, не праздный в нашей книге. Ведь более чем вероятно, что ленивая непринужденность поз, приходившая на смену торжественной чопорности, подсказывала живописцу соответственные изменения костюма. И ревнители смелой новизны чувствовали в его картинах зримую поддержку совсем еще неясным своим устремлениям.

Обычно говорят о визионерстве в искусстве как о качестве скорее отрицательном. Но здесь художник, угадывая чисто внешние перемены, угадывает и внутренние, угадывает, что вскоре капризные, чувствительные, но прохладные, лишенные

глубоких страстей характеры придут на смену характерам деятельным, что пафос сменится задумчивостью, определенность суждений — всепроникающим скепсисом, а сознание значительности жизни — в чем бы эта значительность ни ощущалась — уступит место меланхолической мысли: «А ради чего, собственно, мы живем?»

И постепенно под кистью Ватто бездумные у его коллег сюжеты наполнялись не только большей сложностью чувств, но и серьезным раздумьем, не говоря уже о куда более совершенной живописи нашего художника.

Искусство Ватто угодило как раз в ту паузу интеллектуальной истории, когда ирония и разочарованность оставались единственной реальностью, поскольку позитивные надежды и убеждения только начинали формироваться. С литературой дело обстояло иначе — сама ее действенность предполагала наличие если и не доброго, то активного скептического начала, разрушавшего зло или хотя бы его разоблачавшего.

Ватто же ничего не изобличал.

Ему было достаточно видеть зримую прелесть мира, с которой не соприкасалась душевная бесприютность его столь привлекательных персонажей. Его герои не задают жизни серьезных вопросов, не верят в настоящее и тем более в будущее, они предпочитают данный конкретный миг, который, во всяком случае, можно провести достаточно приятно. На большее его персонажи не претендуют, процесс жизни — достаточная пища для их душ, и сам Обольститель не так уж озабочен результатом своих домогательств: нет в этой жизни ничего, способного испепелить душу, нет великих радостей или великих страданий. Что бы ни случилось завтра, через час или через минуту, немало приятного и в этом мгновении: тают в глубине лужайки искусно и небрежно взятые аккорды гитары, вечерний лес и духи прелестных дам услаждают обоняние, в глазах их привычное скучающее кокетство; возможно, вспыхнет между Соблазнителем и мужчиной в плаще — не ссора, нет, но, скажем, несколько раздраженный, но главное, остроумный диалог.

Читатель вправе усомниться — стоит ли наделять персонажей столь малодейственной картинки сколько-нибудь конкретными чувствами, ведь не жанры же писал Ватто, не писал сложных ситуаций и тем более сложных характеров.

Есть, однако, интуитивно выраженный диссонанс, который позволяет фантазировать подобным образом, диссонанс между пылкой эмоциональностью цвета, его напряжением, с одной стороны, и совершенно равнодушными лицами людей — с другой. Поступки и характеры вторичны по отношению к зримой

гармонии материального мира, люди подчинены течению жизни, даже переливы шелка их одежд говорят больше, нежели их вялые, едва уловимые жесты, они существуют, сотворенные искусством и покорные ему.

Лучатся не взгляды, а радужные переливы шелков на платьях дам; костюм гитариста цвета бледного пламени подчеркивает мягкие, но звучные тона зелени сада, цвета костюмов и пейзажа вступают во взволнованный диалог, куда более пылкий, чем ленивые чувства персонажей.

И «Искательница приключений» на парном холсте, при всей энергичности жестко, гордо и требовательно повернутой головы, скорее разыгрывает эмоциональную пантомиму, нежели поддается истинному порыву требовательной страсти. И лица все те же, или почти те же, розовые, округлые, улыбчивые, но не веселые — лица Ватто, лица играющих в жизнь людей.

И каждый из них по-своему одинок на холсте.

Редко и неохотно встречаются взгляды. Глаза «Искательницы приключений» устремлены на юношу с гитарой, но он, смущенный или обиженный, как бы ищет глаза зрителя. А печальный молодой господин в золотистом костюме, напоминающий Жиля или Пьеро, огорченно любуется не обращающей на него внимания красавицей. Да и гитарист на первой картине смотрит скорее в пространство, нежели на прекрасных дам, которым наигрывает серенаду. Что же происходит в этом странном, прелестном, но невеселом мирке?

Автор, пишущий в конце XX столетия, обязан пуще всего опасаться соблазнительного пути усложнения смысла старинных картин в угоду нашему истончившемуся современному восприятию. Ни в коем случае нельзя забывать, что Ватто большинство своих картин все-таки продавал, следовательно, писал то, что нравилось заказчикам. Другое дело, что не он старался им угодить, а они покорялись обаянию его кисти, но, так или иначе, конфликта между художником и зрителем не было.

Поэтому не стоит обольщаться в том смысле, что именно ныне ощущаемая сложность пленяла покупателей. Картины Ватто могли нравиться потому, что были лишены всякой настойчивой сюжетной и эмоциональной четкости.

Умами людей уже правили сомнение и ирония, а искусство оставалось либо чопорно и торжественно многословно, либо — как у Жилло и Одрана — занимательно и изящно, не более того. Неопределенность — сестра сомнений, картины Ватто давали пищу фантазии, они могли казаться и радостными, и смешными, даже почти трагическими, они были сродни импровизации, они менялись словно бы в угоду смотревшим на них глазам. Вряд ли

возможно предположить, что покупатели об этом размышляли, но это, именно это могло подсознательно радовать их воображение.

Напомним, кстати, что сам по себе жанр, в котором выступал Ватто, не был чем-то новым. Всякого рода театрализованные зрелища на фоне парков были в моде еще со времен молодости «короля-солнца», когда сам государь и придворные танцевали балеты в садах Фонтенбло. С той поры «галантные празднества» стали писать и гравировать художники, ныне совершенно забытые, вроде Жана Дьё, прозванного Святым Жаком, Клода Сэмполя или Жана Котеля. Ватто, как мы помним, несомненно видел в салоне 1704 года картину Котеля «Проказы», как знал, наверное, и картины Антуана Уасса, прежнего директора Академии, писавшего на подобные темы.

И если сюжеты, как таковые, вряд ли волновали покупателей, значит, в этих привычных сюжетах было нечто настолько непривычное, что сразу же выделяло картины Ватто из десятков полотен его предшественников.

А главным путем к сердцу покупателей была, конечно, невиданная по мягкой напряженности живопись картин Ватто, созвучная новым вкусам. Она не врывалась в нежные оттенки комнат строившихся в начале века особняков слепящим потоком рубенсовских красок, не вносила атмосферу возвышенной, но словно бы надменной гармонии, как картины Пуссена, не придавала интерьеру официальный блеск, как полотна мастеров ушедшего столетия или как торжественные портреты Риго. Не было у Ватто и мелкой смешной занимательности, анекдотичности когда-то модных, но сейчас уже всем наскучивших фламандских жанристов. Его герои не докучали хозяевам дома и молчаливо способствовали тонким, полным намеков и иронии беседам, которые в ту пору все чаще заменяли торжественные речи и чопорное острословие ушедших лет.

В характерах персонажей Ватто всегда есть недосказанность, в сущности, у него лишь намеки на характеры. Они — фигурально говоря — носят полумаски, и подлинный их облик лишь слегка угадывается.

Впрочем, бывали и исключения.

Однажды Ватто написал своего хозяина и работодателя Сируа в костюме и облике Мецетена, с гитарой в руках, в окружении живописно одетых домочадцев[21]. Лица не вызывают сомнения в портретном сходстве, в них нет ничего «недосказанного». Картина, однако, производит впечатление маскарада «на темы Ватто». Было бы глупо сокрушаться, что в этом полнокровном холсте нет обычной для художника мягкой недоговоренности. Но совершенно очевидно и то, что земная реальность пока еще плохо

вписывается в мир художника, что его фантазии еще не обрели плоть, что многое ему еще не по плечу. Важно все же уже то, что «мир грез» не исчерпывает его интересов. В этом, впрочем, предстоит убедиться позднее.

ОТСТУПЛЕНИЕ: КОРОЛЬ УМЕР, ДА ЗДРАВСТВУЕТ РЕГЕНТ!

«„О боже, помоги мне, поспеши мне на помощь“. Это были его последние слова. Всю ночь он провел без сознания, затем наступила долгая агония, которая окончилась в воскресенье 1 сентября 1715 года в восемь часов с четвертью, за три дня до того, как ему должно было исполниться полных семьдесят семь лет и на семьдесят втором году его царствования».

Герцог де Сен-Симон

«Покинув днем 30 августа комнату короля, маркиза де Ментенон села в карету и отправилась в Сен-Сир. Отец Ле Телье также оставил государя в его последние минуты. Напрасно звал он их обоих снова и снова: они не явились. Дети короля, принцы, вельможи очень редко подходили к постели умирающего… агония монарха была отравлена зрелищем неблагодарности многих обязанных ему людей: он узнал на смертном одре презренное лицемерие придворных, равнодушие своих сыновей, дочерей, родственников, неблагодарность своей фаворитки, лживость священника, который делал вид, что сопровождает короля на трудном пути в иной мир. Несколько слез оросили его смертное ложе — их уронили скромные слуги… великий король нашел сочувствующие сердца лишь под ливреями».

Живописные и критические хроники зала л’Ой де Беф

Если в Версале смерть короля восприняли с совершенным равнодушием, а заинтересованные лица с понятным любопытством, поскольку ожидалось деление государственного пирога, в Париже начался праздник. Люди верили, что несчастья последних лет исчезнут вместе с надоевшим королем. На улицах плясали и пели, повсюду горели факелы, никто не был в состоянии остановить это крамольное веселье, да никто об этом и не заботился. Ждали перемен только к лучшему.

Король, первым в истории Франции прозванный Великим, первым же в истории подвергся подобному унижению после смерти. Траурный кортеж был позорно малолюден, лишь те, кто

должностью был к тому обязан, в нем участвовали. Через Париж процессию побоялись направить: катафалк провезли через Булонский лес, прямо в аббатство Сен-Дени, причем проделано все было в сумерках. Несмотря на поздний час, у дороги собралось много веселых зрителей с кружками и бутылками вина, процессию встречали насмешками и восторженными криками. Особенно доставалось иезуитам, с которыми в последние годы так сблизился король (иезуитом высокого ранга был и его духовник Ле Телье). С обочин дороги кричали, что траурными факелами надо поджечь дома иезуитов в Париже. Рассказывают, что именно этим вечером 9 сентября был пропет куплет, обращенный к иезуитам, которые везли для захоронения в церкви св. Павла и Людовика сердце короля:

«C'est donc vous, troupe sacrée,
Qui demandez le cœur des rois…
Ainsi, d'un vieux cerf aux abois,
On donne aux chiens la curée»[22].

«Трон был оскорбляем даже в гробу: очевидно, близилась революция».

Луи Блан

До революции реальной было, однако, еще очень далеко. Предстояло регентство и еще два царствования; Людовика XV будут хоронить с еще большим позором, чем его деда, Людовика XVI гильотинируют. Пока же наивные люди предавались радужным надеждам, умные строили прогнозы, скептики старались ничему не удивляться, а в Версале и в Париже делили власть.

«Едва только покойный король закрыл глаза, как уже начали думать о перемене правительства. Все чувствовали, что дела идут неважно, но не знали, как поступить, чтобы они шли лучше».

Монтескье

«Сегодня молодого короля препроводили в парламент для торжественной тронной речи! регентство моего сына признано законом: наконец в этом можно быть вполне уверенным».

Письмо герцогини Орлеанской, принцессы

Палатинской своей сестре от 17 сентября 1715 года

Речь короля была краткой, что вполне объясняется его нежным возрастом: Людовику XV было пять лет. Герцог Трэм взял его на руки и донес до трона. Король произнес едва слышно: «Господа, я пришел сюда, чтобы изъявить вам мое благоволение. Мой канцлер выскажет вам мою волю». Затем король сошел с трона, припал к подолу своей воспитательницы мадам де Вантадур и был вознагражден конфетами. Таково было трогательное начало тщательно срежиссированного спектакля, целью которого была передача всей реальной власти герцогу Филиппу Орлеанскому.

Покойный король и в собственных делах оставил беспорядок, что, в общем, объяснимо: у него было тринадцать незаконных детей; большинство из них умерли в младенчестве, но герцог дю Мэн и граф Тулузский получили в свое время равные права с принцами крови и вполне могли претендовать на регентство, а в случае смерти маленького короля и на корону. О короне или во всяком случае о неограниченной власти мечтал и регент.

Покойный король оставил завещание и позаботился о его неприкосновенности. Памятуя, что завещание его отца Людовика XIII было похищено, он поместил свое в кованый шкаф, замурованный в стене здания парламента. В завещании власть будущего регента была оговорена множеством ограничений.

Времена сильно переменились: завещание не украли, с ним просто не посчитались.

12 сентября 1715 года оказалось днем не всеми замеченного, но все же дворцового переворота.

Парижский парламент — высшая судебная палата — обладал не бог весть какими, чаще всего номинальными юридическими и законодательными правами и давно уже не противился воле короля. Теперь же он понадобился будущему регенту — нужно было законное обоснование его единовластию. К тому же среди всех этих людей в красных мантиях и квадратных шапках было немало крупных буржуа, а умный герцог понимал, что с ними пора налаживать добрые отношения. На всякий же случай в проходах и вестибюле старого королевского дворца на острове Ситэ, где заседал парламент, стояли нанятые герцогом головорезы, готовые в любое мгновение вмешаться в дело, вытащив спрятанные под плащами кинжалы и шпаги. Оружие не понадобилось. Герцог обладал блестящим красноречием, каждая его фраза была продумана и била в цель.

«…Я не стану пускаться в объяснения причин, по

которым покойный король мог ограничить прерогативы регентства; мне было бы очень легко доказать, что эти прерогативы уменьшились под влиянием, под силой наваждения… которые никто не осмелится теперь поддерживать. К тому же Людовик XIV сам чувствовал, что мог ошибиться в своем завещании. Вот его подлинные слова, которые он сказал мне во время нашей последней беседы: я сделал распоряжения, которые мне казались наиболее разумными; но так как нельзя все предвидеть, если что-либо получится неудачно, это можно будет переменить».

Из текста речи герцога Орлеанского в парижском парламенте 12 сентября 1715 года

Стоит ли говорить, что парламент счел за благо согласиться со всеми соображениями Филиппа Орлеанского и скрепить его представления о регентстве надлежащими законоположениями.

«Последние годы царствования Людовика XIV, ознаменованные строгой набожностью двора, важностию и приличием, не оставили никаких следов. Герцог Орлеанский, соединяя многие прекрасные качества с пороками всякого рода, к несчастию, не имел и тени лицемерия. Оргии Пале-Рояля не были тайною для Парижа; пример был заразителен… Алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла; французы смеялись и рассчитывали, и государство распадалось под игривые напевы сатирических водевилей».

Пушкин

«О времена Регентства, дни утех,
Когда никто уже не ищет славы,
А только наслажденья и забавы,
Позабывая, что такое грех,
Когда беспечного безумья смех
Доносится и в сельские дубравы!
Из своего роскошного дворца
Регент примером зажигал сердца».

Вольтер

Париж вновь стал столицей. Разврат охотно прощали регенту, его элегантные забавы все же менее неприятны, чем унылое ханжество Людовика XIV. Филиппу Орлеанскому готовы были простить и многое другое: первые месяцы его правления заставили поколебаться и закоренелых скептиков. Наиболее тягостные установления минувшего царствования отменялись или же смягчались одни за другими. Страшные «летр де каше» — тайные ордера на арест без суда — почти перестали применяться. Власть ненавистных иезуитов была заметно ограничена, духовник короля Ле Телье после унизительной беседы с регентом вынужден был отойти от дел. Напротив, к людям других вероисповеданий, которые прежде почитались еретиками, регент проявлял невиданную терпимость: были разрешены протестантские богослужения, янсенистов освобождали из тюрем. Если в 1699 году назидательный роман «Телемак», написанный воспитателем дофина епископом Ламот-Фенелоном и содержавший завуалированную и робкую критику абсолютизма, был предан проклятью, а автор его навсегда изгнан из Версаля, то теперь опасная книга вновь увидела свет. Понимая отчасти роль для страны промышленности, регент способствовал, как мог, ее процветанию. Вольнолюбивые умы, коммерсанты, владельцы мануфактур, иноверцы, да и все, кто устал от бессмысленной косности прежнего царствования, прощали герцогу его пороки и превозносили его достоинства.

Герцог Орлеанский был человеком чутким, умным и хитрым, он делал все, чтобы приобрести популярность и хотя бы на время спасти страну от упадка. Однако он не обладал умом государственного человека, да и не стремился к решительным реформам. Завоевывать признательность и симпатии подданных куда легче, чем изменить к лучшему государственную систему. И первые годы регентства оставили у многих и многих ощущения решительных перемен к лучшему. Запреты рухнули, ничто не осуждалось более. Не сразу поняли, что, по сути дела, мало что переменилось. Регент эффектно перечеркнул старое и всем надоевшее. Взамен же не пришло ничего нового, хотя далеко не сразу стали понимать даже лучшие умы Франции, что поступки и нрав государя значат ничтожно мало, если государственная система остается в своей основе неизменной. Оказалось, что и при новом сравнительно молодом правителе монархия продолжала дряхлеть, сменились только декорации: мессу сменила вакханалия. В ту пору еще не знали всей меры государственной низости регента: надеясь на смерть слабого здоровьем мальчика-короля и опасаясь притязаний на французский престол короля испанского — внука Людовика XIV,

Филипп решил заручиться поддержкой Англии и вел с ней тайные переговоры, бесстыдно предавая интересы Франции единственно ради своей власти. Если в пору предыдущего царствования всеобщим бичом была нравственная тирания, то теперь ее сменила растерянность. Вседозволенность ничего не обещала, государство более не вызывало уважения, униженная собственной беззаботностью власть не сулила ни порядка, ни процветания. Филипп вновь пригласил в Париж актеров итальянской комедии. Надо думать, что Ватто и с ним многие любители изгнанной труппы были счастливы войти в здание Нале-Руаяля и увидеть занавес с изображением феникса и надписью: «Я возрождаюсь». И что же — весьма искусная труппа пармских комедиантов, ничем не уступавшая некогда изгнанным артистам, знаменитая труппа знаменитого Луиджи Риккобони уже не имела того, прежнего, ошеломляющего успеха. Не было почвы для старой сатиры, а до понимания того, над чем следовало смеяться теперь, еще было далеко.

Нет, не наступили еще времена истинного понимания того, что и почему неблагополучно в прекрасной Франции. Как будто бы что-то и изменилось к лучшему, но было все по-прежнему зыбко, вера в королей медленно, но неуклонно расшатывалась, веры во что-нибудь иное еще не появлялось, на одном отрицании могла произрастать лишь полная скепсиса культура. Оставалась ирония и почти узаконенная с трона любовь к собственному сегодняшнему удовольствию. Большей частью — порочному.

ГЛАВА IX

В том году, в котором пришел к власти Филипп Орлеанский, то есть в 1715 году от рождества Христова, мы застаем нашего художника в совсем иных, чем прежде, обстоятельствах. С поры, когда писались «Обольститель» и «Искательница приключений», миновало три года. Об этих прошедших годах известно не много, но то, что известно, заслуживает самого пристального внимания.

Ватто больше не конкурировал на Римскую премию. В 1712 году конкурс вообще не объявлялся, и художник предпочел иной путь официального признания. Он решил стать академиком, что в ту пору не было безнадежным для молодого живописца делом: требования к кандидатам предъявлялись достаточно снисходительные, поскольку уровень подаваемых тогда в Академию работ был более чем скромным. Среди ровесников Ватто не было ни одного сколько-нибудь интересного художника, и рядом с его именем в протоколах Академии нет имен, ныне полностью не забытых. Есть одно пикантное исключение — Клод Жилло, его бывший учитель, который с 1710 года был «допущенным» Академии, но предложенную программу еще не выполнил.

Все-таки Ватто алкал официального признания.

При всей его застенчивости и мизантропии, он готов был претерпеть нервозную и крайне унизительную в случае провала процедуру ради титула академика, он заранее шел на известные компромиссы, поскольку имел все основания думать, что ему предложат тему, совершенно ему чужую. К сожалению, и на этот раз у нас нет никаких сведений, позволяющих судить о том, что именно толкнуло Ватто на этот поступок. Его могли уговорить, кто-то мог его заранее ободрить, а может быть, и напротив — это было проделано чему-то вопреки.

Порядок приема был таков. Являвшийся в Лувр на собрание Академии неофит показывал совету свои работы. Академики, среди которых были искусные и справедливо оставшиеся в истории художники — скульптор Куазево, живописец-портретист Ларжильер, его прославленный собрат Риго, Куапель и другие, менее известные господа, выносили решение: достоин ли претендент надеяться попасть в число академиков. Если претендента почитали достойным такой чести, он получал звание «допущенного» или «причисленного», а если переводить буквально, «благосклонно принятого».

Неприятно представлять себе Ватто — с его неловкими манерами, смущенным и вместе дерзким взглядом, с его

неумением легко и непринужденно общаться с людьми — перед полудюжиной сановных, превосходно одетых, уверенных в себе знатных художников. Скорее же всего, Ватто не был им вовсе не известен: о нем уже говорили в среде граверов, живописцев, любителей, торговцев картинами, его знали Мариэтты, Жилло, Одран и многие другие, его картины покупали. И в самом первом протоколе от 30 июля 1712 года есть любопытная деталь, говорящая о том, что с Ватто уже тогда считались: «Сьер Антуан Ватто, живописец, родом из Валансьена, представился, чтобы быть принятым в Академию, и предъявил свои работы (есть сведения, что в их числе была картина „Ревнивцы“, ныне известная лишь по гравюре и, по всей видимости, весьма сходная с хорошо известным нам „Обольстителем“. — *М. Г.)*. Академия путем голосования решила удовлетворить его ходатайство». И далее идет фраза, которая была затем зачеркнута: «Он получит от директора, месье ван Клева, сюжет вступительного произведения после того, как представит эскиз». Вместо этих слов была вписана такая формулировка: «Сюжет произведения, которое он должен представить для принятия в Академию, оставлен на его усмотрение». Это исправление, сделанное в протоколе, говорит о многом: о том, что сначала Ватто, как и прочим, хотели дать конкретный сюжет и что затем, очевидно, после разговора с ним или с кем-то из его друзей, отказались от этого намерения. Следовательно, он уже обладал известной репутацией и не предполагал послушно писать картину на заданную тему. (Заметим, что Жан Марк Натье, сверстник Ватто и сын академика, должен был писать в 1715 году заданную ему программу!)

И все же он не мог писать просто то, что ему было угодно.

Чем иначе объяснить, что в течение пяти лет он нисколько раз просил отсрочки и был неоднократно вызываем в Академию «для дачи объяснений о причинах запоздания». Имей он полную свободу выбора, он мог бы показать одну из десятков написанных за эти годы картин. Но нет, ему пришлось упрямо биться над полотном, для него во многих отношениях необычным, хотя не подходящим вполне и для Академии.

Пока же с июля 1712 года он числился в списке «допущенных», что уже само по себе было некоторым чином. В этом отношении он сравнялся со своим бывшим учителем Жилло, тоже «допущенным» и тоже не раз просившим отсрочки.

Итак, Ватто обременен взятым на себя обязательством, которое год от года все более тяготит его, — мы знаем, как он не любит писать на заранее заказанную тему. Звание «допущенного» если и ласкало его тщеславие, то вместе с тем обременяло необходимостью в конце концов что-то для Академии написать.

От Сируа он съехал — даже этот веселый и непритязательный дом стал ему не по вкусу. Известно, что летом 1715 года он снимал помещение где-то у Нового моста, стало быть, снова жил один.

Однако вскоре Ватто опять переезжает, на этот раз во дворец, не намного уступавший Люксембургскому и уж наверно превосходивший его по богатству убранства, коллекций и самой текущей в этом дворце жизни.

Там, где нынче бульвар Итальянцев переходит в бульвар Монмартр, где начинается бульвар Осман и улица Ришелье, словом, у оживленнейшего перекрестка, известного в Париже под названием Ришелье-Друо, где расположена того же названия станция метрополитена, там, где еще недавно блестели вывески знаменитых кафе Риш и Тортони, в пору Антуана Ватто была широкая аллея, разбитая на месте сравнительно недавно снесенных крепостных стен, аллея, еще не называвшаяся бульваром. Слово «бульвар» появилось позднее, еще позже — к середине XVIII века там стало модным прогуливаться, еще позднее бульвар, поначалу называвшийся Гентским, получил свое нынешнее наименование в честь выстроенного там здания Комической оперы, труппу которой называли «итальянцы». А в начале XVIII века то была окраина города, и живший как раз на месте нынешнего Ришелье-Друо драматург и поэт Реньяр так писал о расстилавшемся перед его домом пейзаже:

> «Le jardin est étroit, mais les yeux satisfaits
> S’y promènent au loin sur de vastes marais.
> C’est là qu’en mille endroits, laissant errer ma vue.
> Je vois croître à plaisir l’oseille et la laitue»[23].

Так вот, именно там, где росли упомянутые вкусные растения, начиная с 1704 года зодчий Карто возводил великолепный — можно было бы сказать загородный — особняк для месье Пьера Кроза, королевского казначея. Сказать, что Кроза был богаче короля, значило бы сказать очень мало: короли делали долги, Кроза же делал деньги, а долгов не имел. Кроза был непомерно, феерически богат, хотя и не был, в отличие от самого прославленного своего предшественника Фуке, казнокрадом. Доставшееся ему в наследство состояние с помощью удачно приобретенных подрядов и остроумных финансовых операций он увеличил с такой расчетливой ловкостью, которая сама по себе убедительно свидетельствовала о растущей власти и значении третьего сословия и финансовой знати.

Кроза пользовался особым доверием регента.

Филипп Орлеанский давал ему поручения, требовавшие не только дипломатических и коммерческих способностей, но и прекрасного знания искусства. В 1663 году в Турине умерла герцогиня Савойская, или, как чаще называли ее французы, Кристина Французская. Она была теткой Людовика XIV, и надо полагать, что Филипп питал к покойнице особое уважение: Кристина после смерти мужа стала регентшей при младшем своем сыне Карле Эманюэле и сумела сохранить власть, обороняясь против интриг, заговоров и вооруженных нападений своих родственников-соперников. Ее властолюбие, независимость и нестрогий нрав, конечно же, казались регенту блестящим и достойным подражания примером. После смерти Кристины Французской осталась богатая коллекция разного рода произведений искусства, и Кроза был послан в Италию, чтобы приобрести или, быть может, получить по наследству лучшее из этой коллекции, что он с успехом и выполнил. Кроза ездил в Италию не только по августейшим поручениям, но и по собственным делам. Он покупал с большим знанием предмета картины, гравюры, целые собрания, или, как принято было тогда говорить, «кабинеты», рисунков.

Его постоянно растущая коллекция требовала достойного помещения. У «Бедного Кроза», как его в насмешку называли, был прекрасный дом в Монморанси под Парижем, небольшой замок в Ножане-сюр-Марн, была превращенная в жилище живописная мельница, украшенная сделанными по специальному заказу барельефами, изображающими ветры. Парижский же особняк должен был стать самой элегантной его резиденцией.

На третьем этаже нового здания с северной стороны устроена была галерея, освещенная с двух сторон, где размещалась коллекция картин. Шедевры же собрания Кроза располагались в «Овальном кабинете», через который можно было пройти в южную часть третьего этажа. Разумеется, тысячи гравюр и рисунков оставались в шкафах, так же как резные камни и прочие редкости. Статуи украшали дом и размещались в саду, разбиваемом на месте «просторных болот», воспетых Реньяром.

Есть сведения — правда не вполне достоверные, — что вскоре после возвращения из Валансьена Ватто получил от Кроза заказ на роспись столовой в строящемся отеле.

Зато известно совершенно точно, что Кроза пригласил Ватто поселиться в новом, законченном в 1714 году, доме и что Ватто принял это приглашение.

Вряд ли стоит возвращаться к опостылевшему вопросу «почему Ватто согласился?». Вся жизнь его состоит из поступков, каждый из которых противоречит поступкам предыдущим.

Казалось бы, он уже мог осознать собственную неуживчивость. Но одиночество нашептывает свои советы — оно способно угнетать и закоренелого мизантропа. Материальные дела Ватто, не говоря о здоровье, никогда не были в слишком хорошем состоянии. Здесь же его ждала не просто интересная работа (декоративные панно, вероятно, не так уж его увлекали), но возможность жить среди коллекций — и более богатых, и более разнообразных, чем в Люксембурге. Заметим, что он принял приглашение через несколько лет после знакомства с Кроза и его коллекциями, стало быть, питал к хозяину известное доверие, а к его картинам, рисункам, геммам и статуям — любопытство и восхищение.

Вероятнее всего, он переселился к Кроза «постепенно», подолгу работая в строящемся особняке, проводя в нем, наверное, иной раз по нескольку дней подряд, он привык к дому, к хозяину и перестал дичиться.

Не лишним будет напомнить, что в ту пору жить за счет помощи богатых меценатов было не только не зазорным, по совершенно естественным. Более того, это был самый, пожалуй, желанный и обычный для художника вид существования; кого из живописцев или литераторов миновал этот удел? — очень немногих. Надо было обладать сатанинской гордыней Ватто, чтобы, единожды получив от Кроза приглашение жить у него, не остаться там навсегда.

Тем более что известный в свое время живописец де Ла Фосс, академик, работавший некогда для Версаля, мирно проводил остаток дней — ему было уже под восемьдесят — в доме Кроза и был этим премного доволен. Он занимал со своей женой и племянницей мадемуазель Дарженон, очаровательной девушкой и при этом превосходной музыкантшей, просторное помещение, примыкавшее с южной стороны дома к упомянутому уже Овальному кабинету. Так что Ватто нередко любовался сокровищами Кроза под аккомпанемент клавесина юной Дарженон, чье хорошенькое личико смотрело на него к тому же со многих картин старого де Ла Фосса.

С де Ла Фоссом у Ватто сложились, надо думать, добрые отношения. Конечно, Ватто мог затаить обиду на старика еще с 1709 года, когда де Ла Фосс в числе других академиков присудил Римскую премию не ему, а Гризону. Но позже, когда Ватто представлял свои картины, чтобы войти в число «причисленных», де Ла Фосс расхвалил его живопись и более других способствовал его успеху. Однако этот последний эпизод не вполне достоверен, так как в протоколе о присуждении Ватто звания «причисленного» имя де Ла Фосса не значится. Может быть, он расхвалил их кому-нибудь приватно. Все же ничто не

свидетельствует о какой бы то ни было неприязни, они мирно уживались у Кроза и, может быть, даже работали вместе.

Помимо знаменитых на весь Париж балов и праздников, что устраивались в доме Кроза, происходили там и еженедельные встречи знатоков, художников и коллекционеров, с участием, несомненно, и старого знакомого Ватто — Мариэтта. В какой-то мере это было новой школой для Ватто. После лавки Мариэтта, после Люксембургского дворца он вновь попал в атмосферу утонченной учености, вновь слышал серьезные и воодушевленные суждения по-настоящему понимающих искусство людей и видел картины, заставлявшие его вновь открывать нечто новое в своем ремесле. Он увидел здесь иного Рубенса — менее пышного и более зрелого, ван Дейка, видел прекрасную живопись венецианцев, тонким знатоком которой был де Ла Фосс, проживший в Венеции целых три года.

Трудно представить себе атмосферу более благоприятную для молодого, но уже возмужавшего мастера, чем дом Кроза. Надо прибавить к этому и интересные и выгодные заказы, которыми Кроза снабжал Ватто, и восторженные отзывы Кроза о его живописных талантах. Конечно, новый хозяин Ватто не был агнцем и на совести его были не только добрые дела, но по отношению к Ватто он проявлял завидное добродушие и — пусть не вполне бескорыстную — щедрость. Кроза был уверен, что Ватто — самый талантливый художник Парижа. Когда в Париж приехал известный венецианский живописец-декоратор Себастьяно Риччи, Кроза незамедлительно привел его в мастерскую своего любимца, и не без влияния Кроза, наверное, Риччи решил копировать батальные сцены Ватто.

Жизнь Ватто текла (могла бы течь, следует добавить, зная его странности) молоком и медом. Когда вздумается, он работал, рисовал или писал, рассматривал картины или рисунки. Ему никто не докучал, хозяин был холостяком, часто и надолго уезжал из дому, оставляя де Ла Фосса и Ватто почти что хозяевами. Их стол был изыскан и их ни в чем не стесняли.

В хорошие дни или просто когда на то было у него душевное расположение, Ватто гулял по окрестным низинам, по узкой дороге, которой суждено было много лет спустя стать улицей Шоссе д’Антен, среди болот и кустарников. Изредка писал он эти не слишком веселые пейзажи, к сожалению, мало что из них сохранилось, но видно по всему, что в соприкосновение с реальной природой кисть Ватто входила без увлечения.

Иногда, очевидно вместе с хозяином, он ездил в его совсем уже загородные поместья — свидетельством тому, например, «Вид Венсенна», написанный в бытность в Ножане-сюр-Марн, —

пейзаж с громоздящимся на горизонте знаменитым мрачным замком и с идиллическими коровами на первом плане.

Пребывание в этом доме, длившееся, вероятно, немногим больше года, было для Ватто если не самым счастливым (ведь счастье таких людей, как наш художник, чаще всего не связано с внешними обстоятельствами), то, во всяком случае, самым плотным, насыщенным впечатлениями временем.

Дело не просто в том, что в доме Кроза бывали знаменитые или просто интересные люди, не в превосходных концертах и редкостных картинах. Здесь возникал совершенно новый тип общения людей разных общественных слоев, разных профессий и характеров. Конечно, великолепные празднества в доме Кроза, с маскарадами, с представлениями и концертами в саду, с богато и красиво одетой толпой, освещенной тысячами свечей, чей огонь колебался от дуновения прохладного воздуха из огромных, до полу, окон, от движений драгоценных вееров, — вся эта роскошь, соединенная со вкусом, сама по себе была упоительна. Но именно в этом месте нашего повествования мы рискуем попасть в плен привлекательнейших атрибутов галантного века и увязнуть в них надолго и без пользы для дела. Пудреные парики, мушки, золоченые шандалы, нескромная галантность кавалеров и капризная снисходительность дам, мелодии Шамбоньера, наигрываемые клавесином и флейтами, медлительные церемонные менуэты, запахи забытых духов, диковинные птицы в нарядных клетках, ручные обезьянки, разодетые, как вельможи, китайские и японские безделушки, тускло-серебристые орнаменты на стенах, многократно умножаемые огромными зеркалами, фарфоровые или золотые табакерки, тросточки, вырезанные из слоновой кости, чудесной работы крестики, нескромно блещущие на головокружительно глубоко открытой груди, — вся эта восхитительная экзотика галантного века, воодушевлявшая столь много умов — от Гонкуров до Александра Бенуа, — вовсе не была экзотикой ни для Ватто, ни для окружавших его людей.

Совсем другое было необычным.

И об этом никто не сказал лучше Пушкина:

> «Между тем общества представляли картину самую занимательную. Образованность и потребность веселиться сблизили все состояния. Богатство, любезность, слава, таланты, самая странность, все, что подавало пищу любопытству или обещало удовольствие, было принято с одинаковой благосклонностью. Литература, ученость и философия оставляли тихий

свой кабинет и являлись в кругу большого света угождать моде, управляя ее мнениями. Женщины царствовали, но уже не требовали обожания. Поверхностная вежливость заменила глубокое почтение».

Это удивительно сказано — «самая странность»!

Прежняя важность разговора отступала перед пылким желанием удивляться: царствовавший в умах скептицизм оставлял все меньше этой способности — ничем, казалось, нельзя изумить людей, во всем разуверившихся и от всего искавших лишь удовольствия. Но если вакхические ночи Пале-Руаяля сводились, в конечном итоге, к пышно декорированному свальному греху, то в доме Кроза самым интересным были беседы, острые и занимательные. Осколки еще не сформировавшихся философских теорий долетали сюда в обличье тревожащих ум парадоксов, а глубина суждений украшалась отточенностью фраз.

Маски уже несколько лет были в моде, в известной степени эта мода была символической: лица прятались, потаенные же человеческие страсти и поступки становились предметом размышлений. Ничто более не казалось однозначным — ни добро, ни зло, но «странность» — необычное сочетание разных качеств — привлекала всеобщее внимание. Только в ту пору могла быть задумана одна из самых поразительных книг мировой литературы «Манон Леско», где впервые явилась читателю героиня, чьи пороки и добродетели естественно соединялись в цельный, невиданный по сложности для своего времени характер.

«Большинство людей, — писал аббат Прево, — бывают доступны действию пяти-шести страстей, в кругу которых протекает их жизнь и к которым обычно сводятся все их треволнения. Отнимите у них ненависть и любовь, наслаждение и страдание, страх и надежду — и они перестанут что-либо чувствовать; зато людей с более благородным характером можно взволновать на тысячу всевозможных ладов: кажется, что у них больше обычных пяти чувств и что они способны воспринимать идеи и ощущения, выходящие за пределы нашей натуры». Все та же «странность».

Ничто не отрицалось и не принималось на веру, рассуждение было привлекательней выводов. Термин «мариводаж» еще не вошел в обиход — так несколько лет спустя стали называть изящные парадоксы с двойным смыслом, введенные в моду героями комедий Мариво. Но именно тогда в подобных скептических, сверкающих беседах рождались диалоги еще не

написанных Мариво пьес.

Зримая и захватывающая красота похожих на праздники будней и подобных волшебным сказкам праздников не одна захватывает воображение Ватто.

Люди разных общественных положений, разного образования — от откупщиков до философов, от ученых до вельмож — вступают здесь в почти демократические беседы. Наконец-то блеск ума хоть отчасти теснит блеск родовых гербов, правда, уже потускневших рядом с сиянием золота богатеющих буржуа. Было бы преувеличением сказать, что аристократия и буржуазия действительно сближались друг с другом, но в доме незнатного, однако образованного и знающего толк в искусстве миллионера волей-неволей сглаживались прежде непримиримые противоречия.

Мыслитель, способный занять внимание не праздных слушателей, знаток искусства, умеющий угадать происхождение геммы или старой гравюры, остроумная собеседница, читавшая и размышлявшая над прочитанным, поэт, ученый, музыкант становились здесь центрами внимания. Быть может, именно здесь проницательные вельможи начинали испытывать беспокойство, теряя представления о прежних незыблемых границах сословий, и уносили в родовые особняки неясную, но ощутимую тревогу.

Трудно представить себе Ватто участником этих бесед, полных намеков, продуманных недоговоренностей, блестящей эрудиции и иронических споров. Он слушал и смотрел, старясь понять эту «странность», эту диковинную смесь характеров и манер в обрамлении любимых им картин и статуй, быть может, даже больше смотрел, нежели слушал, поскольку мир раскрывался ему прежде всего в зримом своем обличье.

Он поселился у Кроза как раз в пору, когда стремительно менялись нравы, и он впитывал в себя эту новую, густо насыщенную истонченной мыслью атмосферу. Наблюдательный перс Монтескье писал, что «верхом остроумия считается умение всюду находить тонкость и открывать множество очаровательных черточек в самых обыденных вещах». Сошлемся и на Мерсье, писавшего хоть и много позже, но точно определившего состояние человека, находящегося в положении Ватто на празднествах у Кроза: «Нет ничего приятнее, если можно так выразиться, прогулки среди мыслей окружающих людей. Тогда видишь, как часто платье человека говорит больше, чем сам человек; как иной отвечает не на вашу мысль, а на свою собственную, и отвечает вам от этого только лучше. Жест, заменяющий слово, бывает порой замечательно выразителен. На помощь недостатку памяти и начитанности приходит тысяча

частных мелочей, и общество, в котором вы вращаетесь, лучше любой книги обучит вас знанию людей и мира».

Только здесь, у Кроза, Ватто соприкоснулся не с людьми, но с их общением, с теми нитями переплетенных теснейшим образом интересов людей разных характеров, разной культуры, разного общественного положения. Было бы преувеличением видеть в обществе, что собиралось у Кроза, подобие салонов времени энциклопедистов, самые серьезные рассуждения служили скорее удовольствию, нежели формулированию далеко идущих программ. Но страсть к нескончаемым развлечениям, ставшим единственной целью наблюдаемых Ватто людей, была, наверное, удивительной для художника, проводившего дни в напряженной работе.

Читатель не должен думать, что Ватто осуждал праздность, сословие умных бездельников воспринималось в ту пору как естественная часть общества. Но эта пылкая растрата интеллектуальных и эмоциональных сил на тончайшие беседы и споры с отсутствием какой бы то ни было цели, это печальное эпикурейство рождало в нем если не глубокие размышления, то интуитивное творческое беспокойство. Нечто бесконечно хрупкое видится в этих веселых, куда более здоровых, чем он сам, людях.

И при этом он словно проходит мимо парадоксального открывшегося ему мира.

ГЛАВА X

По-прежнему его герои — все те же безмятежные или задумчивые дамы и кавалеры, прогуливающиеся по аллеям, беседующие, музицирующие, занятые легким флиртом пары, кокетливые красавицы и предприимчивые селадоны.

Ни легендарные непристойности Пале-Руаяля, ни те относительно фривольные сцены, свидетелем которых ему все же приходилось бывать и в доме Кроза, — ведь разные там случались пассажи — не привнесли в его искусство ни капли эротики. Он хранит целомудрие, вовсе не сторонясь того прекрасного, что так часто служит мотивом для сюжетов скабрезных. Он был одним из лучших рисовальщиков обнаженного женского тела, рисунки его не имели той классической идеализации, что лишает тело живой теплоты, его натурщицы неизменно красивы, они не лишены чувственной земной привлекательности, но нет в них ни на йоту эротики. К этим рисункам будет еще случай вернуться.

Но, повторим, в картинах его нет и намека на фривольность. Вообще может показаться, что празднества у Кроза, их зримая пьянящая привлекательность — живое олицетворение живописных фантазий Ватто. Созданные им миражи оборачиваются явью: спектакли, танцы, концерты на фоне парка, украшенного каскадами и статуями, — это ли не тот мир, в котором уже давно и прочно обосновались герои Ватто?

Отчасти и так. Но тогда уж слишком точным и удивительным сходством обладает давно сочиненный художником мир и реальные события в доме его хозяина. Скорее, то, что здесь Ватто видел, стало дополнительным материалом для его фантазии. Ведь если всмотреться в картины, написанные в бытность его у Кроза, то можно увидеть мужающее мастерство, все более смелый артистизм, но сюжеты меняются мало, а характеры и вовсе не меняются. Связи между его персонажами не стали более сложными, персонажи — более разнообразными, а ведь казалось бы, мир, только что описанный на этих страницах, мог бы существенно изменить облик и души героев нашего художника.

Но этого не случилось. Изменилось лишь одно — стало более густым, напряженным то, что можно было бы назвать «силовым полем» картин: между персонажами возникают более ощутимые эмоциональные связи, словно увиденное в доме Кроза преобразовалось лишь в атмосферу картин.

И еще. Если прежде Ватто с грустью писал грустное, с улыбкой — смешное, если настроение его картин раскрывалось пусть и не сразу, но как бы в одном направлении, то теперь

многое меняется.

Он увидел новый мир и проник в него достаточно глубоко, чтобы найти веские доказательства давним своим интуитивным догадкам о неоднозначности мира.

Он увидел изящнейшие личины, теперь уже не комедиантов, но просто людей, увидел улыбки, скрывающие раздражение или печаль, грусть, скрывающую беспечную радость, услышал парадоксы, где, казалось, мысль сама убивает себя, чтобы тут же возродиться еще более отчетливой и разяще убедительной, увидел мудрецов, веривших лишь в сомнения, и молодых людей, не веривших даже в них.

Он не был художником-психологом в обычном смысле слова. Люди не усложнялись. Усложнялось, утончалось отношение к ним художника, словно увидевшего их хрупкость. Он, больной и раздражительный человек, любуясь ими, жалел их, у них ничего не было, кроме сегодняшних суетных радостей и неясных предчувствий, у него же было его ремесло; он, мечтатель и фантазер, которому осталось прожить лишь немногим более пяти лет, полон восхищения и сострадания — прелестный мир на его картинах справедливо кажется ему более прочным, чем окружающий реальный мир. Возможно, и даже скорее всего, он так не думал, но очевидным было для его ранимой и чуткой души, что искусство жизнеспособней и серьезней, чем все то, что проходило перед его глазами.

Чем, как не этой глубоко скрытой и невеселой серьезностью, можно объяснить столь долгую жизнь его картин?

В ту пору они, казалось бы, так же привлекательны и так же однообразны, как празднества или музыкальные вечера во дворце Кроза, их персонажи по-прежнему улыбчивы и не заняты ничем, кроме ленивых, словно бы уже наскучивших им развлечений или столь же меланхолического, почти бесстрастного флирта. Единственно, что ощутимо увеличивается — об этом не раз справедливо писалось, — присутствие в его картинах музыкантов, музыкальных ритмов, и от этого усложняются если и не характеры, то оттенки настроений, парадоксальность ситуаций, душевных состояний.

Следует сказать, что музыка в ту пору обладала не только теми качествами, которые с давних пор и до наших дней составляют ее суть, достоинства и смысл. Уже в ярмарочном театре, а особенно с появлением в нем Лесажа, музыкальное сопровождение пользуется чрезвычайно любопытным приемом: оркестр как бы комментирует происходящее на сцене с помощью хорошо известных мелодий, восходящих еще к народным песенкам. Были мелодии, уже несколько тактов которых

определяли ситуацию: отчаяние, восторг, насмешку, фанфаронство и так далее. Поэтому возникали в зрительской памяти и в зрительском воображении устойчивые связи между видимой ситуацией и ее музыкальным фоном. Для человека нашего столетия кажется естественным, что музыка вызывает определенные зрительные ассоциации, конечно, и живопись может вызвать, в свою очередь, ассоциации музыкальные. Но здесь были не ассоциации, а почти точный язык. И если на картине Ватто господин, упоенный собственным очарованием, пел или играл, то зрители, знакомые с привычными приемами музыкальных ярмарочных представлений, почти с полной отчетливостью слышали за картиной мелодию.

Но еще более интересно другое.

Порой музыка использовалась, так сказать, «наоборот». Скажем, при лирической ситуации звучала мелодия, принятая для «насмешки», в момент, когда герой счастлив, играли «скептическую» мелодию.

Можно ли придумать что-либо более совпадающее с картинами Ватто как раз той поры, когда обретала свой голос Комическая опера, а художник наблюдал людей и слушал концерты в доме Кроза? Ведь именно эти продуманные, но не бросающиеся в глаза противоречия, тонкий диссонанс движений тела и выражения лица или разбитые эмоциональные связи, когда душевное состояние одного персонажа не встречает отклика в другом, — едва ли не главный нерв картин нашего художника. Заметим мимоходом, что, хоть скорее всего и по чьему-то заказу, им была исполнена композиция «Союз комедии и музыки», союз, который стал столь ощутим в картинах, написанных в доме Кроза.

Словом, именно в эту пору в работах нашего мастера все более заметен этот «музыкально-эмоциональный парадокс». Он пробирается и в новые варианты старых тем: в исполненных, видимо, по чьей-то настойчивой просьбе вариантах батальных сцен смертельная усталость солдат высвечивается лирической цветовой «мелодией». Это проникает и в темы театральные, которые он не устает писать: сложность и ироничность сценических ситуаций подчеркивается и отстраненностью самого художника. Впрочем, к музыке еще придется вернуться.

Не раз уже на этих страницах звучали сетования по поводу незнания сколько-нибудь точных дат, и поневоле размышления о той или иной картине совпадают не столько с хронологией (в значительной степени воображаемой и мало аргументированной), сколько с той стороной жизни и искусства Ватто, которая именно сейчас кажется наиболее существенной для размышлений. В бытность свою у Кроза Ватто начал писать не просто театральные

сцены, но нечто вроде портретов — не самих артистов, но персонажей, портреты масок, «портреты амплуа». Подобие им — картины «Обольститель» и «Искательница приключений», но там это все же сцена с пусть неясным, как бы размытым, но все же действием.

Лишь одна, совсем маленькая эрмитажная картина соединяет в себе портреты персонажей и портреты актеров. Есть вполне убедительные аргументы в пользу того, что она была написана за несколько лет до переселения в дом Кроза, есть и достаточно убедительные возражения. Для нас же эта вещь в известной степени программна. Задумчивая неопределенность ситуации соединяется здесь с жизненной полнокровностью лиц, портреты — с романтической обстановкой театральной сцены. Кроме того, множество нитей связывает, быть может, Ватто с персонажами картины, имевшей несколько названий и среди них — «Персонажи в масках», «Кокетки», а в последнее время именуемой «Актеры Французской комедии»[24].

И каждое лицо — плоть от плоти своего времени. Какие бы предположения ни высказывались об их именах, нет сомнения, что иные из этих лиц написаны с людей вполне конкретных, так как еще не раз они будут повторяться в сценах, которые предстоит в будущем написать Ватто.

Не станем настаивать на том, что старик справа — действительно знаменитый актер Ла Торильер[25]. Но это, конечно, и не абстрактный образ, поскольку он не раз встречается в рисунках и в живописи Ватто. Позднее мы встретимся с ним в известной картине «Любовь на итальянской сцене», где он будет изображен в том же повороте, с той же тростью в руках и в той же скуфейке.

Его усталый и грустный взгляд, словно пробивающийся через личину «комического старика», направлен на изображенную слева даму — несомненно, главный персонаж композиции (заметим, что Ватто часто пишет героев картины, освещая их сзади и изображая в профиль, рисующийся темным, эффектным силуэтом).

Очень бы хотелось верить, что эта дама и в самом деле актриса Кристина Демар[26]. Сколько можно было бы о ней рассказать, сколько сделать интересных предположений!..

Мадемуазель Демар, известнейшая актриса, племянница блиставшей в конце XVII столетия на сцене Французского театра Мари Шанмеле, в первые годы XVIII столетия занимала в «Комеди Франсез» положение безусловно первенствующее; тем более что несомненная ее одаренность поддерживалась августейшей благосклонностью.

Не станем скрывать от читателя, что в числе многих блестящих актрис и танцовщиц она не устояла против стремительных чувств и щедрых обещаний регента Филиппа Орлеанского и даже родила от него ребенка, которого принц согласился считать своим и принял в его судьбе некоторое участие, определив на воспитание в монастырь Сен-Дени. Рассказывают, что, ободренная успехом, мадемуазель Демар преподнесла принцу и другое дитя, происхождения не столь высокого. На это принц сказал: «Нет, в этом ребенке слишком много от арлекина — он из совершенно другой пьесы». Совсем уже злые языки добавляли, что этот другой ребенок был предложен курфюрсту Баварскому, также пользовавшемуся благосклонностью пылкой актрисы, и что курфюрст отделался роскошной табакеркой с брильянтами. Впрочем, очень может быть, что в значительной своей части это просто сплетни, в конце концов, главное, что мадемуазель Демар и в самом деле была прекрасной актрисой.

Оставим, однако, предположения.

Заметим лишь, что актриса с черной полумаской в руке одета на польский манер. И хотя только в 1725 году состоялась свадьба пятнадцатилетнего французского короля с двадцатидвухлетней польской принцессой Марией Лещинской, интерес ко всему польскому появился во Франции раньте, и костюм артистки — прямое тому доказательство. А маска в ее руке — символ театра и самое темное в картине пятно — будто камертон тональности полотна: почти светлым кажется рядом с ним темно-кофейное лицо арапчонка — персонажа многих работ Ватто — возможно, слуги Кроза, а может быть, участника спектакля. И все эти люди, объединенные кистью художника, сродни персонажам других, и еще не написанных, и уже созданных картин[27].

Кто бы ни был изображен на картине, на ней лежит отсвет чьих-то конкретных судеб: портретность, пусть завуалированная, в этой вещи присутствует. Он знал сцену, знал актрис и актеров, а это означает, что вольность нравов и суждений была ему достаточно хорошо известна, что, какие бы отвлеченные феерии он ни живописал, суровый и фривольный лик реальности от него скрыт не был. Судя по его картинам он не прятался от этой реальности, видимо, она просто не занимала его воображение и кисть. А скорее всего, дело могло обстоять и сложнее: хорошо зная неприглядную суть закулисной жизни, он тщился оставить в картине ее праздничную театральность, отлично понимая, что актеры — обычные люди в обыденной жизни, но на сцене и вообще в театре они и в самом деле служители муз и достойны соответствующего восприятия и зрителями, и художником.

Это уже позиция.

Так и написал он четырех артистов с арапчонком — они вне обыденности, их лица хранят еще оживление спектакля, они еще не принадлежат себе, они еще на сцене, хотя и не играют более, они постепенно возвращаются к обыденному существованию, но тревожный свет театральных огней, живописность костюмов в сочетании с очевидной портретной конкретностью лишь подчеркивает правду, если можно так выразиться, обычных характеров в необычных обстоятельствах.

Вновь Ватто избегает определенности, однозначности: не так часто он пишет реально существовавших актеров. Здесь, несомненно, портреты. И тогда он усложняет общее настроение, изображая своих персонажей между бытом и сценой, оставляя зрителю догадываться, что перед ним — портреты персонажей пьесы или актеров, отыгравших спектакль.

Эта крошечная, написанная на дереве картинка — всего двадцать пять сантиметров в длину — одно из совершеннейших в своем роде созданий Антуана Ватто; все кажется здесь продуманным до мельчайших деталей, хотя не расчет, но интуиция водила рукой художника. Контрастный колористический взрыв слева: красный с темным мехом кунтуш «мадемуазель Демар», белый тюрбан, оттеняющий теплый румянец лица, черная бархатная маска, пустыми своими глазами словно глядящая на зрителя; а к центру и к правой части картины цветовые пятна становятся больше, становятся менее яркими и контрастными, цветовой накал охладевает, успокаивается, лицо арапчонка живее и светлее глухой маленькой маски, еще больше и мягче по тону шляпа в руке старого актера, и цвета костюмов делаются все нежнее и прозрачнее, и взгляды спокойнее, а цветовые сочетания уже не контрастны, но максимально смягчены, цвета нежно переливаются друг в друга, послушно аккомпанируя спаду эмоционального состояния персонажей.

Не верится, что это целиком написанная с натуры вещь, скорее всего, актеры пришли в картину с зарисовок и набросков, сделанных в разное время, а объединило их ощущение и восприятие самого художника, не раз, наверное, видевшего актеров сразу после выступления и подсмотревшего это по-своему интимное состояние комедианта, возвращающегося к самому себе.

И все же он тяготеет скорее к амплуа, чем к их воплощающим актерам.

Он старается сохранить спасительную для него черту между сценой и им, зрителем-художником, он хочет соединить в один предельно концентрированный и не обремененный прозаической

усталостью образ тысячи раз виденные персонажи. Мы уже вспоминали, что к этому жанру тяготели и «Обольститель», и «Искательница приключений». Теперь же на сцене его мольберта — солирующие персонажи. Здесь отсутствует даже тот смутный намек на сюжет, что мелькал в прежних его театральных композициях; это театральный образ, в себе замкнутый, со своей внутренней динамикой, со своими и скрытыми, недосказанными чертами, и с чертами, напротив, настойчиво демонстрируемыми зрителю.

Знаменитейший пример подобного рода — пара луврских картин: «Равнодушный» и «Финетта»[28]. «Равнодушный» или «Безразличный» — оба перевода равно приблизительны — персонаж, старающийся с неким лирическим спокойствием воспринимать кипящие вокруг театральные страсти.

Он один в картине, этот юный актер, он движется навстречу зрителю из оливково-золотистой дымки, в которой угадываются сумеречный лес и вечернее небо.

Фигура его развернута в четко выверенном балетном движении, безупречно элегантен его костюм, отливающий теплым серебром, белым шелком подбитый плащ пепельно-терракотового тона, розоватые банты на башмаках, бледная роза на шляпе. Оттенки эти, столь банальные в пересказе, соединены в аккорд, который смело можно было бы назвать строгим, даже суровым. Оттенки не нежат, не развлекают взгляд, но словно настораживают его безупречной силой мгновенно ощущаемого эффекта. Актер материален, но словно бы неуловим для зрительских глаз; как только восхищенный зритель начинает, подойдя ближе, вглядываться в живописную ткань картины, она словно распадается на сотни отдельно существующих светоносных молекул: плотные маленькие мазки, может показаться, превращаются на картине не в ткань камзола, не в румянец щек, но в мельчайшие пятнышки света, что дробятся на коже лица или на складках плаща. И это не направленный, не льющийся из какого-то единого источника свет, это свет разлитый, растворенный в воздухе, подвижном и зыбком.

Конечно, не место и не время вспоминать об импрессионизме, говоря о картине начала XVIII века, но это новое, невиданное понимание световоздушной среды, аналогий которому сыскать трудно. И если Ватто мог учиться воздушности у венецианских мастеров, то достигал он успеха по-своему, как почти во всем, что делал.

Но что же в этой картине, начисто лишенной события, сюжета, даже характера, делает ее вещью редкостной, беспокоящей воображение, вещью, надолго удерживающей взгляд

и надолго запоминающейся? Ведь этот жеманный красавец — почти приторен и откровенно кокетлив. Мы говорим «почти», не смея сказать просто «приторен», потому, что в самой картине, в живописи нет и следа какой бы то ни было слащавости. Подобная мысль возникает, когда о персонаже говорится словами или когда мы стараемся представить себе модель не глазами Ватто, а как бы «минуя» его живопись. Но это-то никогда и не получается, Ватто не терпит иллюзорности, не дает забыть, что перед ним плоская, покрытая краской поверхность; живой, из плоти и крови созданный фатоватый актер превращается словно бы в воспоминание, в неясное, трогательное, хрупкое и забавное видение — а ведь сны и воспоминания не часто бывают забавны. И еще — а это, может быть, самое важное — персонажи Ватто, что так редко и неохотно смотрят в глаза друг другу, часто — как и этот «Равнодушный» — открыто и беспомощно ищут взгляд зрителя, и взгляд этот, вырываясь из фантастического мира картины, образует вдруг неожиданную, пронзительную, физически ощутимую связь между сказочно прелестной фигуркой, ставшей на мгновение совершенно живой, и смотрящим на нее действительно живым человеком.

Рожденные воображением и мастерством художника, они будто бы ищут у зрителя поддержки, тщатся вырваться из этого мира фантазии; так часто бывает во сне: человек понимает, что происходящее слишком прекрасно, чтобы быть явью, но все еще старается не просыпаться. И они, эти человечки Ватто, будто просят не просыпаться, помедлить, еще несколько мгновений поверить в их реальность, в их причастность земле. И поразительно — на репродукциях и «Равнодушный», и «Финетта» кажутся большими, чуть ли не монументальными картинами. А ведь они всего четверть метра высотою.

«Равнодушный» красив, Финетта, скорее, забавна, с пухлыми, как у рубенсовских амуров, щечками, крошечным надутым ртом и вздернутой капризно верхней губой. Она забавна, но вовсе не весела, она словно отворачивается от ею же наигрываемых аккордов, темные глаза ее вот-вот подымутся навстречу зрительскому взгляду. Поза ее лишена эффектной хореографичности «Равнодушного», ее платье не столь нарядно — оно из одноцветной жемчужно-оливковой ткани. Но зато кисть художника здесь творит чудеса, создавая в пределах одного и того же зеленоватого тона неисчислимое количество оттенков. Приемы, движения кисти до дерзости обнажены, угловатые мазки чуть смягченных белил безошибочно передают рисунок складок и отблески света на них, взгляд зрителя удивленно и послушно следует за движением кисти, сделанным два с половиною

столетия назад.

Наверное, они были заказаны, эти картины, висели рядом и становились тайными собеседниками усталых от суетных красот и забав людей. Ведь персонажи Ватто — пусть не покажется это парадоксальным — чужие на современных им празднествах. Они одиноки, часто беззащитны, немножко смешны; в доме Кроза таких людей скорее можно было видеть на импровизированной в парке сцене, нежели среди зрителей. И они — кавалеры и дамы Ватто — оставались некими пришельцами иного мира, они не умели быть оттисками существующих характеров, а их жизнь лишь очень внешне напоминала жизнь действительную. Его театральные персонажи заставляли забыть духоту зала, жар свечей, стремительность диалога, они овеществляли воспоминания, становились сплавом многих впечатлений, причем впечатлений, очищенных от суеты, которой все больше становилось вокруг. Они смотрели со стен робким, но настойчивым взглядом, и зыбкая их жизнь казалась, наверное, чутким владельцам единственно устойчивой реальностью в судорожно веселом и встревоженном мире.

Иной мир вокруг, совсем иной.

Париж стал его центром, и пышные праздники во дворце Кроза могли казаться убежищем для искателей спокойных и тонких развлечений. Маленький король и его обширный двор вместе с гвардией, швейцарцами и мушкетерами обосновался в Тюильри, и любопытные подданные могли наблюдать, как венценосного ребенка катают по тюильрийскому парку в специально изготовленном экипаже, толкаемом слугами сзади, но управляемом с помощью особого устройства самим королем. Пале-Руаяль продолжал громыхать весельем, регенту казалось этого мало, трижды в неделю устраивались маскарады в зале Оперного театра, где, уплатив шесть ливров, можно было лицезреть прославленных львиц Парижа, порой «из-за жары» снимавших маски, а то и самого принца Орлеанского, кружащегося в танце с очередной любовницей и дышащего парами шампанского или токайского вина. И если прежде персонажи Ватто казались вольными мечтателями в сухом, торжественном и трезвом мире времени мадам де Ментенон и Людовика XIV, то теперь, в этом странном Париже, где бок о бок уживались пышный, но все же игрушечный двор мальчика-короля и хмельное безумие непрекращающихся оргий во дворце Филиппа, где слова «после нас — хоть потоп» еще не были сказаны, но были бы как нельзя более кстати, в этом мире герои Ватто оставались хранителями убаюкивающих, хотя и отчасти тревожных мечтаний о простых и вечных радостях, напоминая

вместе с тем, что радости эти хоть и вечны, но не вечна жизнь, что надо ценить и медлительно смаковать ее мгновения, не увлекаясь ни пылким весельем, ни чрезмерной грустью.

Театральные персонажи, написанные Ватто, представали перед зрителями очищенными и от пошлых сплетен, и от действительной скверны закулисных дел, от собственных то трудных, то униженных, то нечистых судеб, в них оставалась — кроме сценического образа — лишь беззащитность перед взглядом зрителя. А Ватто знал об актерах если и не все, так очень много, ведь более всего любят быть откровенными с людьми молчаливыми и на вид нелюбопытными, именно таким и был Ватто; а кроме того, он умел читать по лицам и жестам людей даже то, что они хотели бы сохранить в тайне.

Но Ватто не хочет знать интимных тайн своих персонажей. Даже его внимательная к тончайшей прихоти формы, к едва заметной складке материи, к легчайшей тени на щеке кисть совершенно равнодушна к эмоциям, которые выходят за пределы не обремененных «бытовыми излишествами» чувств. Он не осмеивает и не порицает пошлость, не смакует фривольность и не осуждает ее. Точнее всего было бы сказать, что все это ему ничуть неинтересно.

Можно было бы сделать не бог весть какой глубокий, но, казалось бы, справедливый вывод: существующая реальность его не занимает, и он создает свой выдуманный мир, в нем существует, а на прочее не обращает внимание. И все же — нет. Выдуманный мир всегда несет на себе отпечаток абстракции, он тяготеет к некоей идеальности; мир же Ватто не просто конкретен и жизненно реален. Он вызывает у своего создателя то насмешку, то грусть, его мир — в сложном диалоге с окружающей повседневной жизнью, он не выдумывает новую реальность, но будто бы защищает то немногое в ней, что для него занятно, дорого и по-настоящему любопытно. Добавим, что и это наше суждение — лишь замечание, сделанное по пути, и что разгадку сути и странности искусства Ватто все равно до конца не решить не только что одной фразой, но и одной книгой.

Итак, наш художник начал писать и однофигурные композиции, что имеет свои сложности, поскольку эмоциональное наполнение такой картины требует от художника изобретательности необыкновенной: пластический диалог сменяется монологом, персонаж если не замкнут в себе, то обращается только к зрителю, его индивидуальность не подчеркивается каким бы то ни было контрастом. Но уже наступило время, когда композиционных сложностей для Ватто словно бы больше не существует. Непрерывная работа с натуры,

сотни, а может быть и тысячи, рисунков, которые он часами изучал в доме Кроза, постоянное пребывание в комнатах, где висели картины, служившие для него, как ему казалось, примерами мастерства абсолютно недостижимого, жестоко тренировали его вкус и воспитывали непримиримость к собственным ошибкам.

Многие биографы сообщают, что он уничтожал свои картины и рисунки. Конечно, это говорит, в первую очередь, о нервозности художника, но, так или иначе, его терзала неутоляемая страсть к этому недостижимому, с его точки зрения, совершенству. И надо думать, он так часто повторял практически одни и те же сюжеты не только потому, что их ему заказывали, но и потому, что старался, наконец, найти единственное, самое лучшее решение.

О Ватто много писали, но вряд ли удастся кому-нибудь проникнуть в процесс создания им картины. Сохранилось множество рисунков для той или иной композиции, иные из них были, возможно, поводами для создания того или иного полотна. Состояние некоторых полотен — например эрмитажного «Затруднительного предложения» — позволяет судить, как Ватто совершенствовал композицию, меняя расположение групп, жесты персонажей. Но неизвестно, да и не может стать известным, как формировался замысел картины, которая, в сущности, не имела никакого сюжета. В уже начатый и задуманный «живописный спектакль» мог войти любой персонаж, просто остаться стоять у рамы, чтобы «поддержать» композицию, любая дама или господин могли присоединиться к беседующим или усесться, храня молчание, и сюжет от того не менялся, менялись чуть-чуть эмоциональные связи между персонажами, но что от этого? Значение отдельных фигур в его картинах неясно, неясны отношения между ними, и взгляды одного так часто ускользают от взгляда другого.

Что, как начинал он писать — просто очередное «галантное празднество», варьируя на сто ладов с помощью феноменальной своей фантазии уже не раз найденное решение? Или же вспоминал какое-то особенно острое, поразившее его впечатление на очередном празднестве в саду Кроза и, соединяя это с размышлениями об увлекшем его полотне какого-нибудь купленного недавно венецианца, старался воссоединить реальность, воображение и реминисценции старой живописи?

Нельзя считать случайностью, что он не давал своим картинам названий, ведь название обязывало бы к сколько-нибудь конкретной ситуации, а ситуации Ватто столь же малосюжетны, как случайный момент прогулки, бала, беседы.

Если последователи или подражатели Ватто писали

десюдепорты, декоративные панно, плафоны и цель их была лишь в том, чтобы заполнить пространство красиво скомпонованными фигурами, то это бывали мифологические сцены или сцены современные, но все же с каким-то видимым действием — будь то игра в жмурки или шалости влюбленных. У Ватто же нет события, даже такого, которое он мог бы определить сам (трудно представить себе, что в таком случае до нас не дошло хотя бы одно им придуманное название).

Вот (только что упомянутый) эрмитажный шедевр, почти наверняка написанный в бытность Ватто у Кроза. Гравировавший ее уже после смерти Ватто мастер Тардье (возможно, по совету Жюльена) назвал картину «Затруднительное предложение». Название малоподходящее, за которым чудится что-то если и не гривуазное, то во всяком случае занимательное. Но нет. Картину можно было бы назвать, как многие другие: «Прогулка», «Общество в парке» или еще — не все ли равно — как.

Это заведомое отсутствие сюжета встречается в истории искусства чаще всего, ежели речь идет о пейзаже или о натюрморте, о сюжетах несочиненных или, во всяком случае, неподвижных. Как ни дерзко подобное сопоставление, но бесконечные вариации, исполняемые Ватто на тему одного и того же живописного мотива, заставляют вспомнить слова Сезанна: «Я хочу реализовать свои ощущения». Не сочинить, не зафиксировать пассивно видимое, но возможно полнее передать то, что так приблизительно и теперь уже стерто называется «настроением», но настроением не столько персонажей, сколько самого автора.

То, что происходит на картине «Затруднительное предложение», едва ли поддается пересказу. Три дамы, два кавалера, лужайка парка или леса, домики, крытые черепицей, у горизонта. Господин приглашает, видимо, даму на прогулку, она смотрит на него нерешительно и, несколько смущенно. Две же дамы и другой, совсем юный кавалер сидят на траве, почти не обращая внимания на малоинтересный для них диалог. Вот и все.

Однако это не натюрморт благородного оттенка тканей, мастерски написанных на фоне пейзажа. Это и не столкновение характеров — их нет в картине, лица однообразны и выражение их едва ли отмечено сколько-нибудь заметными чувствами. В картине нет ни грусти, ни насмешки. Слова «изысканно», «изящно», «утонченно», «рафинированно», «гармонично» — все эти слова, давно и многократно произнесенные и написанные по поводу картин Ватто (в том числе, к сожалению, и на этих страницах), ничего или почти ничего не объясняют. Совершенство колористического вкуса Ватто подтверждается здесь, наверное,

более, чем где-либо, редкостным и ритмичным соцветием желтых — от пепельно-охристого к холодно-оранжевому и, наконец, к почти чисто лимонному — тонов и их сочетанием с лазорево-синим справа и карминовым слева пятнами камзолов. Но колористическое совершенство одно еще не способно создать столь длительное и глубокое впечатление. Нечто иное, возрастающее на колористическом мастерстве, но само по себе ценное, захватывает внимание вдумчивого зрителя.

Быть может, эта нарочитая медлительность движений, некий отрыв от обычного ритма времени создают эффект непрочности, ирреальности этой слишком красивой, слишком безмятежной сцены. Странная, как во сне, неторопливость движений делает все в картине щемяще уязвимым и, в сущности, совершенно непохожим на окружавший Ватто реальный мир.

У Кроза или во дворце регента (кто знает, может быть и там бывал Ватто), в домах знатных коллекционеров, актеров или литераторов он видел людей разных, людей, обуреваемых страстями — ведь даже скепсис может быть активным чувством, — людей, разочарованных во многом, но разных, по-разному жестикулирующих, с разной мимикой, наконец, просто с разными лицами.

И если в «Обольстителе» или «Искательнице приключений» эта индивидуальность еще как-то мерещилась, то в «Затруднительном предложении» ее вовсе нет, и странно — картина не проигрывает от этого. Словно художник дошел до конца выбранного им пути, вложив все не в индивидуальность, а в объединяющее людей пластически состояние.

Скорее и впрямь такая картина может напомнить недавно цитированные слова Мерсье о прогулках «среди мыслей» окружающих человека людей. Ускользающий мираж, написанный художником, которому нет дела до телесной конкретности тех, кого он пишет, который охраняет свой мир от сиюминутности, чтобы спасти, удержать на холсте своих героев такими, какими бы хотели они видеть себя в собственных поэтических, самоупоенных представлениях.

С помощью приведенных рассуждений нельзя до конца объяснить загадку обаяния «Затруднительного предложения». Может быть, дело как раз и заключается в том, что в картине ничего не происходит, что художник не насилует, не порабощает взгляд зрителя, а дает ему спокойно погружаться в меланхолическое созерцание бездумного и спокойного существования людей среди прекрасной, хотя и однообразной, как всегда у Ватто, природы.

Подумать только, как многое Ватто предчувствовал, пусть

еще очень приблизительно.

Растворение, успокоение людей среди деревьев и трав — это созвучно тому, что еще не высказано, но что уже подспудно проникает в души людей, которым суждено завладеть общественным мнением полвека спустя. «…Сладостная картина природы должна была изгнать из моих воспоминаний искусственный строй жизни, сделавший меня таким несчастным», — эти слова еще нескоро произнесет Сен-Пре, герой «Новой Элоизы» Руссо. Смутно и исподволь мечта о единении человека с вечным и лишенным суеты миром природы проникает в иные картины Ватто; в большинстве из них остается оно не более чем фоном, но порой входит в тонкое эмоциональное единство с состоянием людей, как в «Затруднительном предложении». И лишь очень редко она, природа, и более того, конкретное ее состояние, становится главным слагаемым художественного эффекта картины.

В Лувре висит небольшая — с полметра в длину — картина «Ассамблея в парке», по композиции и действующим лицам похожая на десятки других работ Ватто: вечереющий сад, нарядные люди на берегу реки или пруда, чудесная цветовая гамма костюмов пары на первом плане, выделяющаяся на сумеречном фоне: он в винно-красном берете, бледно-желтом камзоле и синем, Отливающем золотистым блеском плаще, она в тускло-карминовом платье, по которому скользят серебряные отблески бледнеющего дня.

Но самое поразительное и неожиданное для Ватто — это щемяще печальное небо, в котором гаснут сизо-пурпурные переливы заката, чуть окрашивая недвижную воду и придавая всей сцене пронзительно беспокойную и вместе элегическую грусть, которая рождается на этот раз исключительно благодаря краткому, но на диво точно переданному состоянию природы — последним мгновениям недолгих летних сумерек.

Эта нота рожденной природой тревожной печали — нечто совершенно новое для искусства XVIII века, да и вообще для искусства Франции: поэтические фантазии Лоррена, его восходы и закаты были эпичны, величественны и декоративны, природа существовала в них главным и единственным действующим лицом, она могла заставить любоваться собою, но не вступала в диалог с потаенными человеческими мыслями — будь то мысли автора, зрителей или персонажей картин. А Ватто написал природу, созвучную интимнейшим глубинам сознания: возможно, его персонажи никогда не были так открыто печальны, как печален закат на его холсте.

Вернемся все же к «Затруднительному предложению».

Помимо ненавязчиво выраженного единства природы и людей — не такого острого, как в только что описанной картине, но все же очевидного, есть здесь еще одна тонкость: при всем безупречном благородстве манер персонажи картин естественны, в них почти нет жеманности или буффонады. На этот раз Ватто не стыдится присущей ему поэтичности, хотя не настолько, чтобы стать сентиментальным.

Быть может, здесь впервые у Ватто природа словно бы прикасается — еще очень робко — к душам людей.

В других же его вещах природа чаще всего не более чем фон для веселых прогулок, игр и представлений, в картинах звучит музыка, смешные или трогательные персонажи составляют вместе прелестное и забавное зрелище, с неизменным оттенком необременительной печали. Ничего почти не меняется, растет лишь мастерство и изобретательность композиций, и, повторим, они все больше наполняются музыкой, не теряя связи с театром.

Как бы ни были зрители разочарованы вернувшимися в Париж итальянскими комедиантами, все же итальянский театр внес в жизнь парижских театралов приятное разнообразие, к тому же от спектакля к спектаклю он делался все менее итальянским — он становился французским итальянским театром. Маски и амплуа смешивались, как смешивался язык: все чаще актеры играли пусть с акцентом, но по-французски. В театрах и балаганах все больше шло французских — и первоклассных — пьес, шли пьесы Лесажа, навсегда порвавшего с «Комеди Франсез», пьесы, первые из которых игрались еще в «надписях»[29], но не делались от этого менее занимательными. Опера согласилась, наконец, дать право петь ярмарочным комедиантам, которые пользовались, как был уже случай упомянуть, до той поры лишь условными символическими мелодиями.

Здесь открылось золотое дно музыкальной сатиры. В пьесах Лесажа звучали модные мелодии с неожиданными словами, затем появилась и первая опера-пародия «Телемак», осмеивающая сочиненную Пеллегреном и действительно шедшую на парижской сцене оперу. Искусство опровергалось искусством, сатирический эффект достигался с помощью лишь усиления, заострения уже существовавших приемов, с помощью гротеска.

Официозное помпезное искусство не только выходило из моды, но высмеивалось, принижалось. Надменные идеалы минувшего царствования под общий смех рушились со своих котурнов, рассыпая пудру и позолоту, но взамен пока не предлагалось ничего: идеи третьего сословия еще не созрели настолько, чтобы быть выраженными в подлинном художестве.

Для нашего же Ватто это двойное отношение к музыке — восхищение искреннего меломана и насмешливость человека, ненавидящего фальшь, — стало пищей для настроения многих картин: и почти серьезных, и почти сатирических.

«Радости жизни» из коллекции Уоллес в Лондоне — самый, пожалуй, плотный сгусток разноречивых впечатлений и от проведенных у Кроза месяцев, и от театральных спектаклей в балаганах, и от Люксембургского сада, и от пародий на современные оперы, и от сотен других наблюдений, даже от пейзажей воспетых Реньяром болот близ нынешнего перекрестка Ришелье-Друо. Возможно, впрочем, что это относительно конкретный пейзаж, лишь слегка видоизмененный. Ранний вариант этой же картины назывался в старых каталогах «Вид на прежние Елисейские поля из Тюильри». И в самом деле, вид местности на заднем плане картины вполне сходится с нашими представлениями о том, как выглядел будущий знаменитый проспект столицы — Елисейские поля: зеленые лужайки, редкие купы деревьев, сельские домики; в полотне «Радости жизни» все же, скорее всего, приходится вспомнить о Люксембурге: рисунок колонн легкого, открытого в сад портика почти повторяет рисунок колоннады Люксембургского дворца. Летучий блеск света на шелке костюмов выдает мужающий артистизм и знакомую манеру художника. Но есть и новое, нечто родственное тем «автопародиям» в музыке, о которых только что говорилось. Только там были откровенные насмешки, «автопародиями» притворяющиеся. Здесь же Ватто словно сам смеется или, во всяком случае, от всей души, искренне удивляется диковинному, хотя и элегантному, как всегда, зрелищу.

Здесь уже знакомые нам персонажи. Арапчонок, на этот раз занятый охлаждением в медном тазу бутылок с вином. Здесь же и персонаж, которого нам не раз еще предстоит встретить в других картинах художника, — запомните его: как обычно, он одет в черный костюм, у него круглое, сангвинического типа, на редкость характерное для картин Ватто лицо, и нет сомнения, что его инкогнито со временем будет раскрыто. Здесь и музыкант, самозабвенно играющий на мандолине, жесты его вычурны, румяное лицо печально, но одновременно способно вызвать жалость — он смешон, сам того не ведая. Дамы его едва слушают, глядя, скорее, на маленьких девочек, играющих на мозаичном полу.

Все это очаровательное зрелище прекрасно и одновременно нелепо. Прекрасна, как всегда, непринужденная и естественная компоновка фигур, прекрасны темные переливы шелков, упругий рисунок виолончели, мандолины, искусно сделанной мебели,

нежный пейзаж с высоким легким небом.

Но многое и впрямь нелепо: смешно и странно неожиданное сходство движений музыканта и арапчонка, смешна собака, самозабвенно ищущая блох, смешна потому, что находится в самом центре картины, казалось бы, вовсе не претендующей на какую бы то ни было жанровость.

Здесь мало общего с «Затруднительным предложением», с его феерическим, замедленным ритмом, с его даже некоторой сказочностью, с его загадочной меланхолией. Но герои обеих картин родственны друг другу Скорее, это актеры одного и того же театра, что, отыграв лирический балет, выступают в водевиле.

Театр смеется над собой, Ватто смеется над своим воображаемым театром. Скорее, даже не смеется, а с удовольствием рассматривает его забавные парадоксы, оставляя на дне зрительского восприятия некоторую грусть, обиду за актеров, которые играют не столько в плохом фарсе, сколько в пьесе, приемы которой старомодны и постановка которой лишена единства стиля.

Возможно, мы несколько сгустили краски. Картина неплохо уживается рядом с другими «галантными празднествами». И все же, если вспомнить, что пародия «Телемак» Лесажа шла как раз в ту пору, когда Ватто писал именно эту картину, то есть о чем призадуматься.

А знаменитый «Гитарист» из музея в Шантийи в сложнейшей, донельзя напряженной позе, музыкант с лицом коварного демона и повадками Казановы, музыкант, играющий для невидимой нам красавицы, музыкант, почти страшный в своей великолепной и изощренной пародийности! Удивительные перемены, что происходят вокруг, странными отражениями входят в искусство Ватто, то глубоко, то едва его задевая. Он работает непрерывно, картина за картиной сходят с его мольберта. Может быть, он на пути к новому этапу творчества. Но все же он не в силах полностью расстаться с суетным, но вполне понятным желанием: получить официальное признание. Он отказался, как мы помним, от конкурса на Римскую премию, но взялся написать картину, которая сделала бы его академиком. В конце концов — со времени принятия его в число «допущенных» миновало пять лет — он свою работу закончил, возможно, пожертвовав ей очень много времени.

ГЛАВА XI

Как известно из неоспоримых документов, а именно из протокола общего собрания Академии, 30 августа 1717 года «сьер Ватто, живописец, родом из Валансьена» представил, наконец, картину, давно ожидаемую, о которой Академия неоднократно и терпеливо ему напоминала. Чрезвычайно любопытно, что на церемонии, помимо королевского живописца Куапеля и других известных художников, присутствовал «его королевское высочество монсеньор герцог Орлеанский», который, как нам теперь известно, мог кое-что знать о Ватто, если и в самом деле в картине «Актеры Французской комедии» изображена мадемуазель Демар[30], матушка по крайней мере одного из незаконных детей регента. Напомним, что, кого бы ни писал наш художник, он удивительно воссоздал именно то, что делает столь привлекательной актрису на сцене: умелый легкий грим, вольный поворот головы, таинственное освещение, всегда усиливающее очарование искусной артистки на подмостках, какую-то особую жизненную теплоту и отдаленность в то же время от зрителя невидимым, но осязаемым барьером между условным миром сцены и обычным, будничным миром.

Так, в этот знаменательный для Ватто день состоялась, возможно единственная, его встреча с некоронованным властителем Франции. Не исключено, что были и другие, но эта — единственная, засвидетельствованная документально. История в разных своих ликах взглянула на самое себя. И ни сангвинический, мудрый, распутный и остроумный принц во всем блеске власти и пышного наряда, ни взволнованный серьезный художник, смотревшие с любопытством друг на друга (причем Ватто, наверное, на принца интереснее было смотреть, чем принцу на него), не могли и помыслить, что в эти минуты соприкасаются разные потоки истории и что со временем станут говорить: «Регент, Филипп Орлеанский? Это тот, кто правил в эпоху Ватто?»

Ватто представил картину, которая называлась в протоколе «Паломничество на остров Кифера». Однако это название было потом вычеркнуто, и в протокол вписали фразу, сообщающую, что произведение Ватто «изображает галантное празднество».

Здесь необходимо некоторое разъяснение.

Слово «галантный» воспринимается в русском языке достаточно однозначно. Галантный человек — это значит человек очень вежливый, даже, быть может, чрезмерно, старомодно вежливый. В понятие «галантность» входит некоторая

изысканность, не лишенная легкомыслия.

Между тем история этого слова отнюдь не проста. У своих истоков оно определяло торжественное придворное празднество. И затем долгое время понятие «галантный» (galant) означало, как ни странно это сейчас звучит, «благопристойный», «честный» и было сродни обрусевшему в наше время французскому выражению «комильфо» (comme il faut).

Более того, это слово значило даже «храбрый». Во всяком случае, именно в таком смысле употребил его в басне «Лиса (по-французски „лис“) и виноград» Лафонтен, на язык которого, как на эталон, ссылаются до сих пор французские филологи.

Но постепенно слово «галантный» стало наполняться новым смыслом. В него стали прокрадываться нежные чувства. Во времена Ватто слова «la lettre galante» значили не просто вежливое, но «любовное письмо».

Заметим, что до сих пор не только во французском, но даже в русском языке выражение «галантная женщина» не привилось. Точнее, во Франции такое выражение существует, но в смысле ином: оно значит «легкомысленная женщина», и французы говорят: «Кокетливый мужчина и галантная женщина — хорошая пара».

Так что фраза в академическом протоколе — очень емкая фраза. Непохоже, чтобы при жизни Людовика XIV она могла бы фигурировать в официальных бумагах, чтобы за картину под таким названием человека могли бы принять в Академию и тем более, как произошло с Ватто, дать ему звание «мастера галантных празднеств». Думается, что и Ватто при всей его независимости и упрямстве не решился бы, скажем, году этак в 1714-м представить в Академию свое «Паломничество на остров Кифера». А главное — хотя тогда ни академики, ни сам Ватто до конца это еще не осознали — в прежний и пустой жанр вошел потаенный и глубокий смысл, да и написано все было так, как прежде никто писать не умел.

Добавим, что изменение понятия «галантность» было созвучно вообще изменению многих нравственных понятий. Галантность в царствование Людовика XIV и галантность в пору регентства — далеко не одно и то же. В искусстве ушедшего царствования любовь изображалась на сцене или в книгах с возвышенной торжественностью, в пору Ватто, Лесажа, молодого Мариво любовь стала улыбчива, лукава, задумчива и снисходительна. Перестав быть небожительницей, любовь превратилась в подобие языческой богини, что умела ничем не отличаться от простых смертных.

Оставим, однако, аллегории. Галантное празднество впервые

было увенчано академическим званием. Правда, в этом был оттенок неокончательного примирения академиков с манерой и темами Ватто. Он мог отныне «пользоваться преимуществами, связанными с этим званием». Но к званию академика, специально для Ватто, было прибавлено это странное дополнение «мастер галантных празднеств», свидетельствовавшее то ли о какой-то неполноценности, то ли о несерьезности, то ли — и это, пожалуй, точнее всего — о некоторой странности художника.

Вот мы вновь возвращаемся к этому понятию «странность», великолепно найденному Пушкиным. Странность, именно странность, диковинная смесь увлекательного и настораживающего, которая вызывает интерес и восхищение искушенного и тонкого ценителя, но заставляет лиц официальных, даже способных признать «странный» талант, ставить на него некое предостерегающее клеймо.

Сейчас нам кажется, что эта настороженность академиков, среди которых никто не может быть поставлен в какое бы то ни было сравнение с нашим художником, лишь подчеркивает его исключительность. Судьба Рембрандта, окончившего свои дни в нищете, трогает людей куда более, чем богатая и блистательная жизнь Тициана. Но восхищение потомков дорого обходится реальным персонажам истории, и нет сомнения, что многие из них пожертвовали бы толикой своей посмертной славы ради мало-мальски сносной жизни.

Точно так же можно быть уверенным, что необычность титула, которым его почтила Академия, Ватто совсем не радовала: он, конечно, предпочел бы обойтись без дополнения. Не мог же он знать, что в будущем слова «галантные празднества» навсегда будут облагорожены его именем и связаны в истории искусств прежде всего с ним.

Интересно было бы знать, кто именно придумал этот титул. Не сам ли веселый герцог? Но, в сущности, не так уж это важно.

Важнее всего, разумеется, именно картина, чуть ли не самая большая из всех написанных Ватто картин, если не считать огромной (для Ватто, конечно) «Вывески Жерсена», последней и самой значительной его вещи.

Большой размер был необходим. Академия все еще тяготела к велеречивости, и картина Ватто длиною в без малого два метра, вполне вероятно, казалась академикам совсем небольшим холстом.

О сюжете картины много писалось. В свое время предполагали, что Ватто изобразил отплытие на остров вечной и счастливой любви, предполагали, напротив, что на картине — возвращение с этого острова[31]. Наконец, и вполне основательно,

связывали и связывают сюжет полотна с комедией Флорана Данкура «Три кузины», тем более что сцену из этого представления Ватто написал — и довольно неудачно — в первые годы пребывания в Париже.

Картина достаточно далека от театрального сюжета, да и нет в ней вообще сюжета в традиционном смысле этого слова. Если угодно, можно рассматривать происходящее как некий пантомимический апофеоз, апофеоз музыкальный; в этом нет никакой метафоричности: настолько подчинены все фигуры в полном смысле слова «видимой» музыке — паузы, движения, словно живыми волнами подымающаяся и падающая линия, что объединяет все шествие, почти танцевальные движения пар, чередование темных и светлых пятен — все это настолько мягко и отчетливо ритмично, что ощущение слышимой до иллюзии мелодии совершенно покоряет зрителя. И вероятно, именно эта ритмичность, сразу же придающая полотну некую изначальную строгость и четкость, несмотря на разнообразие поз, движений, жестикуляции, на богатство костюмов и роскошь аксессуаров, именно она делает полотно праздничным и вместе строгим: эффект, не часто достигаемый в искусстве.

Надо сразу же признаться — это не лучшее произведение Антуана Ватто. Ведь это единственная картина, которую он писал с некоторой оглядкой на принятые в Академии вкусы. Не стоит идеализировать нашего героя, будь он в этом отношении вполне независим, он попросту обошелся бы без Академии. Он знал — не мог не знать, — что обязан создать нечто хоть отчасти величественное, хоть отчасти мифологическое. И устроил странный маскарад, отправив обычных своих героев разыгрывать церемонный спектакль на фоне живописнейшей природы, маскарад, в который неожиданно вплелись розовые тельца порхающих амуров, золоченая ладья у берега, маскарад, в котором обычным героям Ватто неуютно на этой слишком нарядной, многолюдной и импозантной сцене; каждая группа, каждая пара, каждый персонаж естествен и, как всегда у Ватто, привлекателен, но слишком грандиозен этот спектакль, чтобы выдержать сравнение с другими картинами Ватто.

Он написал две картины, два «Паломничества на остров Кифера», так как вскоре после принятия его в Академию сделал другой вариант полотна, несколько отличный от первого. При этом, без всяких сомнений, первый вариант артистичнее, тоньше, строже, второй — безупречнее, великолепнее, но куда многословнее и суше.

Конечно же, в первом варианте — больше от Ватто, от его поисков и сомнений, от той борьбы, о которой только что мы

говорили. В простоте, просторе и ясности пейзажа есть нечто от Пуссена, от его логичного и мудрого взгляда на мир. Если представить себе на мгновение эту темную рощу, в тени которой стоит мраморная герма Афродиты, увитая цветами, этот крутой берег, спускающийся к по-утреннему тихой воде, эти скалы вдали, скрытые золотистым туманом, то есть представить себе весь этот пейзаж как бы за несколько мгновений до того, как его молчание и неподвижность нарушила пестрая толпа, а спокойствие моря — сказочный корабль, то, несомненно, этот торжественный уголок природы и сам по себе оказался бы наполненным смыслом, сосредоточенной гармонией. В пору Ватто ни он, ни другие мастера почти не писали просто пейзажи, но здесь видно, как научился видеть и писать природу Ватто.

И вот этот по-пуссеновски спокойный, по-рубенсовски сочно написанный пейзаж наполняется людьми: неторопливая процессия выходит из чащи, пары медлят, останавливаются, временами словно забывают, что их ждет едва качающаяся на тихой воде ладья. Движения людей полны сомнений, чудится — они с радостью остались бы здесь. Далеко не случайно велись споры о том, возвращение или, наоборот, отплытие на Киферу написал Ватто. Что это — нежелание возвращаться к яви из царства безмятежного счастья или, напротив, боязнь порвать с реальностью во имя ирреальной и дерзкой мечты? Если не говорить о сюжете в строгом смысле слова, но лишь о сути, о настроении, царящем на полотне, то можно было бы сказать, что в картине есть все: и нерешительность, и воспоминания о навсегда ушедшем, и надежда на небывалое, есть расставание, возвращение и тревога, есть упоение, простодушное кокетство и неподдельная грусть.

Минувшее смешивается с грядущим, реальное с воображаемым. Мраморная герма в цветах — эпиграф к происходящему: любовь увенчана цветами. А дальше — все ее оттенки — от жеманного сопротивления до открытой нежности, от пылких объятий до кокетливого острословия. Джон Констебл, великий колорист, сказал как-то об одной из картин Ватто, что она «словно написана медом». И действительно, редкое разнообразие оттенков костюмов, зелень рощи, переливы воды смягчаются тонкой дымкой цвета старого золота, которая будто прячет от слишком чувствительного взгляда почти драматические, беспокойные контрасты, то и дело врывающиеся в радужные переливы камзолов и платьев.

Художнику пришлось во многом изменить обычной камерности и даже отчасти отказаться от непременной строгости вкуса. И хотя эмоциональные связи между персонажами кое-где

оборваны, а кое-где слишком прямолинейны, хотя нелепы амуры и слишком уж многолюдна сцена, никто не смог бы упрекнуть Ватто в композиционной вялости, в неумении добиться колористического единства огромного по его понятиям полотна. Даже академики не высказали никаких упреков.

Эффект общего впечатления несомненен и безупречен. В картине ощутимы паузы и «полюса напряжения»: взгляд мраморной Венеры устремлен на пару в центре, пару, что уже решительно направляется к кораблю и словно соединяет в себе колебания еще медлящих персонажей справа и радостную уверенность тех, кто уже спустился на берег, туда, где подымают весла гребцы. И эта четко, но не назойливо выстроенная диагональ: взгляд богини — двое в центре — гребцы слева внизу — связывает воедино основные действенные аккорды, оставляя между ними место более сложным и вместе более пассивным движениям и чувствам. При этом наклон статуи, тростей и весел создает свой продуманный ритм, мягко вторящий основному ритму, в котором построена картина.

Ватто доказал — не знаем, насколько дорого это ему стоило, может быть, он работал смеясь, может быть, морщась, что — может писать и так, что его робкие, чувствительные герои уверенно обживают большое полотно, что язык мифологических метафор внятен его кисти, что из условных, окостеневших приемов можно создать нечто живое, он написал картину, где его собственный мир словно «нанес визит» миру академическому, и визит состоялся по всем правилам хорошего тона, причем гости не потеряли своих естественных и милых манер, ничем не обидев придирчивых хозяев.

Он победил: без этой картины он не был бы самим собой; он побыл на официальном пьедестале и спустился с него, не интересуясь им более. И к тому же в картине масса настоящих достоинств, особенно заметных, ибо возникали они в процессе преодоления художником самого себя.

Во втором варианте картина изменилась. Действие отрепетировано здесь более педантичным режиссером, у декоратора больше фантазии и меньше строгости вкуса. Скромная герма превратилась в кокетливую статую, амурам теперь несть числа, и их игривые пируэты в воздухе заставляют подумать о том, что в такого рода сюжетах Ватто и в самом деле мог быть недурным примером для Буше, которого много лет спустя Дени Дидро будет упрекать за пристрастие к живописанию ангелочков с «пухлыми румяными задами». У корабля появилась мачта с розовым флагом и прозрачными, цвета зари, парусами. Больше стало паломников, точней, изощренней рисунок.

Изменился пейзаж. Нечто личное исчезло из картины, хотя главное осталось: смешная, игрушечная, но щемящая сердце процессия влюбленных, в чьем сознании и в чьих поступках существует вместе реальность и вымысел, радость и грусть.

Лет через тридцать после появления «Паломничества на Киферу» Бернар де Фонтенель, философ и комедиограф, высказал мысль, которая на удивление перекликается с живописью Ватто: «Может ли комедия заставить зрителей плакать, не нарушая своей природы и не оскорбляя здравого смысла?» И в какой-то мере сам отвечая на этот вопрос, написал: «Таким образом, наша комедия, помещенная в самую середину драматических жанров, заимствует все наиболее трогательное и приятное у серьезного жанра и все самое острое и самое тонкое у комического жанра…»

Шла другая эпоха, де Фонтенель писал о театре, отнюдь не о живописи. Но достойно удивления, что мыслитель, литератор, рассуждающий уже на уровне эпохи Просвещения, к тому же человек, скорее всего не знавший искусства Ватто, приходит к выводам, о которых не думал, не догадывался наш художник, но основания для которых были в значительной мере заложены его кистью.

Конечно, не в этих роскошных, мастерских, но чуть рассудочных полотнах приоткрылось самое потаенное, что жило в душе Ватто. Но любопытно, что обычно скрытые «в глубине» его картин размышления прозвучали здесь почти декларативно. Как будто бы персонажи «Паломничества на остров Кифера» ощущают то, о чем напишет потом в своих мемуарах граф де Сегюр: «Без сожаления о прошедшем, без опасения за будущее мы весело шли по цветущему лугу, под которым скрывалась пропасть».

ГЛАВА XII

Итак, Ватто — академик. Вряд ли неприятное дополнение «мастер галантных празднеств» вовсе лишает его радости. Его честолюбие — если оно действительно существовало, а не было просто инерцией художника, следовавшего обычной дорогой, — удовлетворено. Он еще менее, чем прежде, может считать себя нахлебником Кроза. В тридцать три года он известнейший живописец Парижа; Кроза пишет в Венецию прославленной и моднейшей в Европе портретистке Розальбе Каррьера: «Среди наших живописцев я не знаю никого, кроме месье Ватто, кто способен был бы создать произведение, достойное того, чтобы быть вам представленным…» Теперь, закончив, наконец, картину для Академии, он может писать что хочет, он уверен: будет куплена любая сошедшая с его мольберта вещь, впрочем, это по-прежнему мало его тревожит, он полон недовольством своими вещами и собою. Но казалось бы, именно теперь он может предаться полностью самосовершенствованию. Не думая ни о хлебе насущном, ни об официальном признании, можно вволю работать, вволю размышлять. Полотна, заполняющие дом Кроза, полны еще не разгаданных до конца тайн. Споры, что ведутся здесь вечерами, неизменно поучительны — если не всегда глубиной, то блеском суждений. Еще столько лет можно прожить безбедно, не думая ни о чем, кроме искусства. И все же Ватто покидает дом Кроза.

Характер и поступки Ватто слишком необычны, чтобы биограф мог обойтись без, пусть банальных, но, казалось бы, вполне убедительных выводов: обладая гипертрофированной, но все же вызывающей уважение гордостью, болезненным чувством собственного достоинства, дорожа независимостью более, чем обеспеченной жизнью и здоровьем, Ватто ищет одиночества. Это подтверждают все его современники.

Жан де Жюльен: «Он почти всегда был задумчив… усидчивый труд наложил на него отпечаток некоторой меланхоличности. В обращении его чувствовались холодность и связанность, что порою стесняло его друзей, а иной раз и его самого, единственными его недостатками были равнодушие да еще любовь к переменам».

Жерсен: «Ватто был среднего роста, слабого сложения; он отличался беспокойным, изменчивым нравом, твердой волей; по умонастроению был вольнодумец, но вел разумный образ жизни; он был нетерпелив, застенчив, в обращении холоден и неловок, с незнакомыми вел себя скромно и сдержанно, был хорошим, но

трудным другом, мизантропом, даже придирчивым и язвительным критиком, постоянно не был доволен ни собою, ни окружающими и нелегко прощал людям их слабости. Говорил он мало, но хорошо; он любил читать, это было его единственное развлечение, которое он позволял себе на досуге; не получив хорошего образования, он недурно судил о литературе… конечно, его постоянное усердие в работе, слабость здоровья и жестокие страдания, которыми была полна его жизнь, портили его характер и способствовали развитию тех недостатков, которые ощущались в нем, когда он еще бывал в обществе».

Де Келюс: «По натуре он был язвителен и вместе с тем застенчив — природа обычно не сочетает эти две черты (позволим себе не согласиться с графом, достаточно вспомнить Домье! — *М. Г.)*. Он был умен и, хотя и не получил образования, обладал вкусом и даже утонченностью, позволявшей ему судить о музыке и обо всем, для чего нужен разум.

Лучшим отдыхом для него было чтение. Он умел извлекать пользу из прочитанного, но, хотя он чутко различал и отлично показывал забавные человеческие черты тех, кто досаждали ему и мешали работать, он все же, повторяю, был слабохарактерен, и его было легко провести…

Ватто пользовался столь громкой славой, что единственным его врагом был он сам, а также дух непостоянства, с которым он никогда не мог совладать. Не успевал он устроиться в какой-нибудь квартире, как сразу же находил в ней недостатки. Он без конца менял их и, сам испытывая от того неловкость, старался найти этому какое-нибудь убедительное оправдание». Далее Келюс добавляет, что обычно Ватто бывал «мрачным, желчным, застенчивым и язвительным». И еще: «Меня, однако, всегда поражало злосчастное непостоянство этого столь одаренного человека… мне было его тем более жаль, что разумом он все отлично понимал, но мягкость его натуры всегда брала верх, — словом, его деликатность постоянно увеличивалась и приводила его к абсолютному упадку сил, что грозило ему большими неприятностями». По собственному признанию графа, Ватто хоть и стал «внимательнее относиться к своим делам», но старался избегать разговоров о своем будущем, отделываясь фразой: «Но на худой конец есть Госпиталь[32]. Там никому не отказывают».

Не будем злоупотреблять терпением читателя, который сейчас может сам прочитать тексты современников Ватто, они опубликованы. К тому же, в сущности, о нем писали почти одно и то же, не говоря уже о том, что одна биография часто служила источником для другой, а кое-что повторяется просто текстуально. И все же картина вырисовывается слишком уж

четкой и простой, чтобы в нее можно было легко и без оговорок поверить.

Не вызывает сомнения ни любовь Ватто к одиночеству, ни трудный нрав, ни «охота к перемене мест», все это не редкость и подтверждается фактами. Но о каких «жестоких страданиях», которыми «была полна жизнь Ватто», говорит Жерсен?

Если взглянуть на судьбу Ватто непредвзятым взглядом, становится ясным: только годы его юности могли казаться современникам трудными. А у Жилло, у Одрана, у Сируа, не говоря уже о Кроза, — какие он испытывал страдания?

Ведь обычно к нему относились тепло и терпеливо, ценя его талант; старались не замечать его — по тем временам — прямую невежливость. Заказов у него было больше, чем мог он желать, деньги он не ценил и не вел им счета. Почти всегда он делал только то, что хотел, почти все им написанное у него покупали. Более того, люди, которых он бросал без видимой причины, не держали на него зла, как, например, Сируа. В записках современников мы не встречаем и намека на то, что у него были враги, даже о завистниках ничего не говорится.

Исследователи, как и первые биографы Ватто, ссылаются на его болезнь, одиночество, на отсутствие каких бы то ни было романтических, или если и не очень романтических, но все же украшающих жизнь ситуаций. Конечно, это неутешительная участь, но есть ли это основание говорить о «жестоких страданиях». Может быть, все же речь идет о страданиях внутренних, которым в ту пору еще не умели находить объяснений и самые тонкие литераторы. Чтобы понять Ватто, нужен был бы Стерн, а он еще и не родился в те годы. Сезанн мучился, стараясь «реализовать свои ощущения», слова уже цитированные — и не случайно — на этих страницах, не то же ли самое происходило с Ватто, постоянно недовольным собственными работами, но не способным понять, что он ищет; ведь он чертовски опередил свое время, он мог мучиться, не находя адекватных своим ощущениям не столько сюжетов, сколько средств.

Всегда есть охотники приписывать современные комплексы людям ушедших столетий; и, как оружие против этой «агрессивной модернизации», у науки появилась обоснованная осторожность: ни в коем случае не наделять людей прошлого сложными и противоречивыми качествами и мучительными сомнениями двадцатого века. Но ведь неоткрытое существует и до того, как его покажет и объяснит искусство или наука; электрические разряды бушевали в тучах независимо от размышлений людей об электричестве. В истории искусства нам

известны личности поразительной и труднообъяснимой сложности — Леонардо да Винчи лучший, но не единственный тому пример. А где найдем мы в истории искусства аналог Ватто, художнику, что был антиподом темам и настроению своих картин. Строгий ум Пуссена и возвышенная логика его картин, страсти и страдания Рембрандта, которыми он наделял и своих героев, светский блеск не только кисти ван Дейка, но и светские успехи его самого, якобинство Давида и свободолюбивые идеи его живописи, невиданные страдания и радости Гойи, столь созвучные его холстам и офортам, — конечно, это нельзя назвать правилом, но разве в этой близости судеб и характеров, с одной стороны, и искусства — с другой, не прослеживается определенная логика? А ежели мы станем искать мастеров, чей нрав противоречил их искусству, то прежде всего вспомним Рубенса (любимого мастера Ватто), чья вакхически великолепная, плотская и сияющая живопись так отличалась от его сдержанного нрава, скромных привычек, от его внутренней постоянной сосредоточенности. Правда, у Рубенса не было разлада с миром, он был счастлив работой, любовью, детьми, друзьями, путешествиями. Это объяснимо, он был подготовлен к восприятию светской жизни образованием и воспитанием; а главное, его творчество было неотделимо от последнего всплеска фламандского процветания в искусствах, науках, политике и торговле. У Ватто же ничего этого не было. Если он испытывал сомнения, неясную тревогу — все то, о чем справедливо и многократно говорят, размышляя об его искусстве, то он мог опираться лишь на интуицию. Он был, как пишут, человеком разумным, склонным к чтению и размышлению, но, конечно же, он не обладал тем могучим разумом, что способен с пронзительной отчетливостью различить скрытые пока от остальных смертных грозные исторические сдвиги, что способен прозревать будущие социальные потрясения и безошибочно анализировать сегодняшнюю несправедливость.

Можем ли мы отказаться от предположения, что Ватто — это одна из тех трагических фигур в истории культуры, которые, не будучи в состоянии понять источник своей неудовлетворенности, вкладывали невольную горечь в вовсе не печальные сюжеты. Можем ли мы утверждать, что мизантропия Ватто — следствие не только болезни, трудного нрава, но и разлада с жизнью, которой он не мог не любоваться, но искусственность и однообразие, и обреченность которой ощущал. Он был одинок в своем ясновидении, которое не мог объяснить и самому себе, он бежал к своим картинам и от других, и от самого себя — лишь кисть давала выход всему тому, что он не умел объяснить словами.

Возможно ведь, что он и сам жестоко корил себя, не в силах понять мучительной сложности дарованной ему судьбы.

Он умел любоваться людьми — это видно в его картинах. Он умел любить друзей, но, судя по всему, не слишком хорошо умел это выражать. Во всех жизнеописаниях Ватто царит некоторое недоумение; внимательно в них вчитавшись, можно заметить, что авторы стараются говорить о годах его зрелости как о цепи тягостных испытаний, желая, видимо, оправдать то, что в глазах здравомыслящих людей воспринималось постыдной неблагодарностью.

На этих страницах нет желания убедить читателя в возможности однозначного решения только что высказанных предположений. Во-первых, к ним не раз придется возвращаться, во-вторых, и сам Ватто вряд ли знал о себе правду. Важно лишь, чтобы сомнения и готовность к неожиданностям не покидали нас и в дальнейшем путешествии во времени, вслед за течением жизни Антуана Ватто.

Теперь же он скрылся от глаз большинства знавших его людей и, следовательно, от глаз биографа. Известно лишь, что вместе с художником Влейгельсом он поселился в доме состоятельного чиновника месье Ле Брена, приходившегося родным племянником Шарлю Ле Брену, знаменитому некогда придворному живописцу. Это произошло либо в 1718, либо в 1719 году. Мы не знаем никаких фактов жизни Ватто со времени его принятия в Академию до его путешествия в Лондон в 1720 году. Есть картины, которые с известной уверенностью можно датировать этими годами, о них речь впереди. И есть текущая вокруг Ватто жизнь, известная нам хоть и не до конца, но все же лучше, чем жизнь самого художника.

ОТСТУПЛЕНИЕ: О ВРЕМЕНАХ И НРАВАХ

Итак — год 1717-й. Ватто еще живет у Кроза, пишет «Паломничество на остров Кифера», получает звание академика. Идет третий год регентства, и уже не только самые проницательные умы начинают различать, как поверхностны перемены. Надо отдать этим переменам должное, они были сервированы с умением и с любовью к делу: Филипп Орлеанский хотел и умел нравиться. Между тем, когда юный поэт Аруэ, столь известный впоследствии под именем Вольтера, написал эпиграмму против регента, незамедлительно последовало изгнание. Полагая, однако, что литературный вкус герцога и его легкий нрав послужат залогом снисходительности, Франсуа Аруэ явился в Париж, чтобы предложить Французскому театру трагедию «Эдип». Как раз в это время герцог приказал вдвое сократить число лошадей в королевских (отнюдь не в своих) конюшнях из соображений государственной экономии. И тут же по Парижу полетела будто бы сказанная Аруэ фраза: «Было бы куда лучше наполовину сократить число ослов, которые окружают его величество». Вольтер оказался в Бастилии, хотя, говорят, регент оценил острословие молодого литератора. Разумеется, поддерживался слух, что виновником заключения Аруэ в Бастилию был не сам добродушный и снисходительный регент, но всесильный аббат Дюбуа, воспитатель герцога, получавший в пору регентства один государственный пост за другим и ставший практически правителем страны. Деля со своим воспитанником и повелителем власть, он успевал едва ли не наравне с ним участвовать в самых низменных оргиях.

> «Среди своего разгула и своих шутовских выходок человек этот всегда сохранял некоторого рода серьезную извращенность, и можно было бы сказать, что в потемках его души ум постоянно бодрствует».
>
> *Луи Блан*

Именно Дюбуа направлял постыдные заигрывания с Англией, скрываемые даже от двора, именно он брал на себя небрежные жестокости вроде ареста Вольтера. Регент полностью находился у него в подчинении, искренне, впрочем, полагая, что дела обстоят наоборот.

«Je suis du bois dont on fait les cuistres,
Et cuistre je fus autrefois;
Mais à présent je suis du bois
Dont on fait les ministres.

Je ne trouve pas étonnant
Que l'on fasse un ministre,
Et même un prélat important,
D'un maq……, d'un cuistre.

Rien ne me surprend en cela:
Et ne sait-on pas comme
De son cheval, Caligula
Fit un consul à Rome?» [33]

Анонимная эпиграмма на аббата Дюбуа

Когда молодого вольнодумца Аруэ отправляли в Бастилию регент или аббат, чьи дела уже ни для кого не были тайной, не нужно было особой проницательности, чтобы видеть постыдность ситуации. Свобода нравов, сначала казавшаяся хотя бы менее скучной, чем прежнее ханжество Версаля, вскоре обернулась просто убожеством.

Что же касается третьего сословия, то оно начинало понемногу понимать, что все более унижаемая нравственность может со временем стать оружием в борьбе против дворянства. Добродетель, как ни суди, сродни порядку, порядок лежит в основе усердной работы, бедняки скорее доверятся добродетельному дельцу, чем распутному феодалу, который ничего не делает и бесчестит крестьянских красоток. Все это еще лишь зрело подспудно, еще не было высказано, но тучная почва уже подготавливалась.

«Я не знаю, кто полезнее государству — напудренный сеньор, знающий с точностью, в котором часу ложится и в котором встает король, или негоциант, который обогащает страну, посылая из своего кабинета приказы в Сурат или Каир, и содействует счастью всего мира».

Вольтер

Когда же беспутный принц стал проявлять жестокость, как в истории с Вольтером, насторожились и прежние его сторонники

из числа просвещенных аристократов и чиновников. Если в Пале-Руаяле все дозволено, почему попирается вольнодумие за пределами дворца! Было далеко до возмущения, но разочарование наступало.

Что знает, что думает об этом Антуан Ватто? В бытность его у Кроза он слышал о политике много пылких мнений, среди которых, возможно, звучали не только анекдоты, не только печальные рассуждения об анемичной политике, но и трезвые мысли о том, что регент или его министр все же способны понимать значение промышленности и торговли. В бытность у Кроза, незадолго до получения им звания академика, он, как и все любознательные парижане, с удивлением следит за известиями о приезде в Париж русского монарха с непроизносимым для француза титулом «царь». О нем рассказывали много странного: как он отказался поселиться в Лувре, в бывших апартаментах Анны Австрийской, и предпочел им куда более скромный особняк Ледигьер, где улегся спать на собственной складной койке, презрев роскошную постель, украшенную золотой бахромой и султанами. Рассказывали, несомненно, что регент (которому можно было отказать во многом, но не в тонкости суждений) после часовой беседы с «Пьером первым», переводчиком коей служил князь Куракин, говорил о редком уме русского царя.

> «Сегодня был мне нанесен знаменательный визит, то был визит моего героя „Царя“. У него превосходные манеры, если говорить о них как о манерах человека, лишенного претензий и аффектации. Он судит обо всем справедливо. Он говорит на дурном немецком[34] языке, но может объяснить все и превосходно поддерживает беседу».
>
> *Письмо герцогини Орлеанской, принцессы Палатинской своей сестре от 14 мая 1717 года*

О Петре говорили в Париже немало вздора, однако любознательность, серьезность и обширные познания царя вызывали удивление и восхищение. В доме инвалидов он пробовал солдатский хлеб, пил с ними вино, в госпитале, пощупав пульс умирающего солдата, объявил, что тот останется жить, и не ошибся. Регент старался развлекать царя на свой лад, но Петр больше интересовался фортификацией, нежели танцовщицами, хотя и не отказывал им в своем внимании. Самой же большой сенсацией для парижан было посещение северным властелином восьмидесятидвухлетней мадам де Ментенон в

монастыре Сен-Сир в час, когда она еще лежала в постели, и тонкий комплимент, который был сказал царем некоронованной королеве. Немногие — и уж, конечно, не Ватто — могли разглядеть, как заметна делается дряхлость французской монархии при взгляде на пылкую деятельность властителя, строящего монархию новую. И все же крупицы и этих впечатлений добавляли новую долю скепсиса к размышлениям французов.

Но вот Ватто покидает Кроза. Он живет теперь на левом берегу Сены, неподалеку от аббатства св. Женевьевы, в самом сердце Латинского квартала. Здесь ничто не напоминает о тех местах, где прежде приходилось ему жить, хотя Люксембургский дворец в пяти минутах ходьбы. По тесным, кривым, круто подымающимся к аббатству улочкам течет толпа, вовсе не похожая на обычную парижскую публику: профессора в черных, отделанных горностаем на плече, мантиях, разговаривающие меж собою по-латыни, сорбоннские студенты с охапками книг, толкующие о приближающихся экзаменах по сирийскому языку, праву, ботанике, хирургии, астрономии, теологии, о страшных диссертациях, защита которых длится по десять часов, об испытаниях на степень доктора богословия, которые принимают двадцать профессоров — один за другим и каждый задает вопросы по полчаса. Университетские студенты; ученики коллежей и лицеев; гордые и скрытные питомцы Коллежа де Клермон, ставшего позже «Лицеем Людовика Великого» — школы иезуитов; будущие лекари, направляющиеся с завидным хладнокровием в анатомический театр; беспечные подруги школяров, классные надсмотрщики, торговцы дешевой снедью и книгами — совсем иные лица, иные обычаи. В университетские празднества — в день св. Вараввы и в день св. Карла Великого устраиваются торжественные шествия с факелами, пением гимнов и изощренным озорством.

Над всей этой суетой царит купол церкви Сорбонны. Это — одно из лучших созданий зодчего Ле Мерсье — для школяров и окрестного люда — душа и символ университета. В глубине здания светлым торжественным пятном выделяется мраморное надгробие Ришелье, покровителя университета, а над изящной скульптурой Жирардона, вздрагивая от случайных сквозняков, покачивается на тонкой нити уже поблекшая от времени и пыли алая кардинальская шапка, некогда покрывавшая голову грозного министра.

Ныне все переменилось.

Иными стали студенты, никто не говорит по-латыни, холм св. Женевьевы увенчало не менее известное, чем Эйфелева башня

или Лувр, благородное здание Пантеона, веселый бульвар Сен-Мишель рассек путаницу старых переулков, и не сыскать теперь улочку Фоссе-Кретьен, где прожил год или два непоседливой своей жизни Антуан Ватто.

Что обрел он здесь, что потерял? Снова множество безответных вопросов. Он искал одиночества, забвения, независимости, бежал от назойливой опеки богатого хозяина, устал быть нахлебником? Вряд ли положение его у Кроза было таким уж унизительным, чтобы расстаться с сокровищами его галереи. Или одно, неосторожно произнесенное слово ранило его и без того самою собой истерзанную душу?

Насколько можно судить, он не поссорился с Кроза, во всяком случае, Кроза не поссорился с ним и продолжал интересоваться его работами. Но разумеется, круг знакомств и общений Ватто изменился и, уж во всяком случае, резко сузился. Нам уже почти невозможно представить себе, что из окружающей жизни было ведомо Ватто, а что нет. Возможно ведь, он почти не покидает свой квартал, свою мастерскую, и жизнь огромного, полного событий, смеха и слез Парижа течет мимо, задевая его лишь отдельными миражами, в которых он, впрочем, не мог не различать все тех же нот непрочного веселья, прельстительного пира в канун надвигающейся чумы.

Помимо интуиции были факты.

Их не мог не видеть даже столь погруженный в себя художник, как Ватто, факты, сами по себе поразительные, но преувеличенные слухами. Долгое время у ворот св. Рока некий слепец, продававший индульгенции, торговал одновременно и памфлетами, рассказывающими о подлинных и, кажется, даже мнимых грехах регента. Подлинных грехов было бы достаточно, к ним, однако же, прибавлялись обвинения в кровосмесительных связях и поступках, которые вряд ли может выдержать бумага даже два с половиною века спустя. Эти памфлеты были известны всему Парижу. Если Ватто их и не читал, ему о них рассказывали.

Париж сжигала лихорадка феерических надежд.

Еще живя у Кроза, Ватто не мог не слышать и не знать о необычной и внушающей самые оптимистические мысли деятельности шотландского коммерсанта Джона Лоу, организовавшего совершенно невиданную банковскую систему. Она — так казалось, во всяком случае поначалу, — сулила невиданный расцвет государственных финансов вкупе с невиданным же ростом частных доходов. В 1718 году банк Лоу стал государственным учреждением, кредитные билеты, выдаваемые им вместо звонкой монеты, росли в цене, вместе с ними росли надежды пайщиков, хотя золото в казне не способно

было покрыть и четверти стоимости бумажных денег. Как известно, деятельность Лоу принесла впоследствии множество банкротств и оказалась почти полностью несостоятельной, но тогда, вначале, она была созвучна все тем же «странностям», о которых так много уже говорилось, она колебала привычные представления о материальных ценностях, даже о ценности золота, заставляла верить в чудеса и сомневаться (вопреки утверждению кардинала де Ришелье, что «золото и серебро являются одной из главных и наиболее необходимых сторон могущества государства») в извечной силе луидоров и пистолей.

> «Иностранец вывернул наизнанку государство, как старьевщик выворачивает поношенное платье: то, что было изнанкой, он сделал лицом, а из лица сделал изнанку. Какие возникли неожиданные состояния!.. Сколько появилось лакеев, которым прислуживают их недавние товарищи, а завтра будут, быть может, прислуживать и господа!»
>
> *Монтескье*

Мимо банка Лоу на улице Кэнкампуа, что неподалеку от Гревской площади, хоть раз случайно да прошел Ватто, и этого было достаточно, чтобы лицезреть алчность, почти безумие в самом неприкрытом виде. Если деятельность Лоу привела в лихорадочное движение финансовые дела, то сам он, будучи олицетворением ожидаемого чуда, стал в глазах даже знатнейших дам первым мужчиной Парижа. Это было и смешно, и страшно, так велико было легковерие, так жадно старались люди занять души и разум всем, чем угодно, лишь бы во что-то верить.

> «Одна герцогиня при всех поцеловала ему (Лоу) руку. Если так поступают герцогини, что же станут целовать другие дамы? Я думаю, что, если бы он пожелал, француженки, не в обиду им будь сказано, стали бы целовать ему зад. Разве не стали они уже настолько бесстыдны, что смотрят, как он мочится? Чувствуя в том необходимость, он однажды отказался принять дам, объявив открыто, чем объясняется его отказ. Они ответили: „Пустяки, занимайтесь этим и слушайте нас“. Так они и остались возле него».
>
> *«Исторические отрывки» герцогини Орлеанской, принцессы Палатинской*

Следует вновь попросить прощения у читателя, который, хочется надеяться, поверит в то, что процитированные строчки приведены не для пикантности, но единственно с целью показать, как легко было в ту пору свести с ума Париж и сдвинуть привычные представления о благопристойности. Ничто не принималось всерьез из того, что казалось серьезным ранее, зато все «странное» (опять же та самая «странность»!) принималось на веру со смешным и жалким в наше время восторгом.

Среди этого странного мира, впитывая в себя его и его не замечая, размышляя и забывая о нем, живет и пишет Ватто.

ГЛАВА XIII

В жизни его наступает тот период, который без смущения можно назвать эпохой: это те годы, когда он пишет лучшие свои картины. Мы не знаем почти ничего о его жизни. Но сколько оставил он нам картин, за каждой из которых неведомый и полный дьявольского напряжения труд! Ему осталось прожить меньше четырех лет и вместе с тем целую жизнь, поскольку если за минувшие годы он стал самим собою, стал Антуаном Ватто, то за короткий оставшийся срок ему суждено стать Антуаном Ватто великим.

Конечно, и то, что уже было сделано, отвело бы ему достойное место в истории искусства, достойное, но не то единственное, которое он занял в ней благодаря последним своим холстам.

1718 год — он уезжает от Кроза.

1720-й — он отправляется в Англию, где проводит несколько месяцев.

Следующий год — год его смерти.

И все же этот короткий кусок жизни, подробности которого нам почти совершенно неизвестны, есть, наверное, именно то, что называют «звездными часами». Он и раньше писал немало, но никогда он не писал и не рисовал так много, так свободно, как после избавления от академической программы, как, видимо, и после ухода из дома Кроза.

Можно предполагать, что в доме Ле Брена он был просто квартирантом, поскольку, во-первых, его хозяин искусством едва ли увлекался, во-вторых, потому, что, уйдя от одного богача, чей хлеб и кров он принимал, как подарок, он вряд ли бы стал принимать вновь чью-то милость. Видимо, независимость и покой были ему всего важнее.

При этом, судя по микроскопическим сведениям, которые сохранила нам история, он ведет жизнь вовсе не экстравагантную, хотя достаточно замкнутую, по-прежнему оставаясь одновременно человеком и недоверчивым, и наивным.

Де Келюс приводит историю о том, как Ватто пленился однажды искусной работы париком и простодушно предложил отдать за него куаферу «две небольшие парные картины, пожалуй, самые пикантные из всего, что он создал». «Я пришел к нему вскоре после заключения этой выгодной сделки, — продолжает де Келюс. — Оказалось, что его немного мучит совесть. Он собирался написать для парикмахера еще одну картину, и лишь с великим трудом удалось мне его успокоить».

Однако еще через несколько строк де Келюс рассказывает, как был возмущен Ватто претенциозной критикой одного из своих бездарных коллег и какой урок он ему преподал. Подобные рассказы говорят о многом и ни о чем: жизнь каждого известного художника обрастает такого рода историями, в значительной части выдуманными. А кроме того, и чудачество с париком, и достоинство в отношении своего ремесла — вещи не такие уж неожиданные для любого одаренного мастера.

Он много читает. Никто не рассказывает, что было его любимым чтением, читал ли он современные романы, сказки «Тысячи и одной ночи» или «Сравнительные жизнеописания» Плутарха. В ту пору выходило немало новых книг, сильно занимавших умы парижан, книг, многие из которых ныне уже забыты; как говорилось уже, вновь издан был «Телемак» Фенелона, некогда столь прогневавший покойного короля, а теперь уже утративший злободневность, хотя и сохранивший тонкость стиля и изящество политических намеков. Но уже иная литература приходила на смену архаичным по новым временам сочинениям, серьезность сменялась скепсисом: Мариво издал роман «Телемак наизнанку», и отважное некогда произведение Фенелона стало поводом для создания занимательного сатирического рассказа о путешествии по вполне современной Франции. Трудно отказаться от мысли, что Мариво был в числе читаемых Ватто авторов — острота его наблюдений, юмор, умение видеть забавные и печальные гримасы повседневности должны были бы, казалось, привлекать к нему интерес художника.

Но есть одно обстоятельство, которое позволяет выдвинуть еще более заманчивое предложение: о возможности и личного знакомства Ватто и Мариво, хотя ни в одном источнике об этом не говорится.

Однако доподлинно известно о дружбе Ватто и Антуана де Ла Рока, бывшего военного, с которым, как мы помним, художник познакомился в Валансьене. Де Ла Рок, по-прежнему с трудом передвигавшийся из-за своей искалеченной ноги и напоминавший, судя по портретам, добродушного и потерявшего коварство Сильвера из бессмертного «Острова сокровищ», забыл, надо думать, о былой ратной славе и с увлечением занимался примерно тем, что в наше время называется журналистикой, а кроме того, писал оперные либретто, изучал искусство современных художников и мастеров прошлого. Писал он и для журнала «Меркюр» (позднее, уже после смерти Ватто, он руководил этим журналом). Так вот, именно в «Меркюр» печатал Пьер Карле, известный под именем Мариво, свои «Письма об

одном приключении», прихотливые и глубокие наброски о движениях женских душ. Мариво не стал еще настоящим драматургом, но был страстным театралом, бывал и во Французской комедии, и в Итальянском театре. Трудно представить себе, что при подобных обстоятельствах знакомство Ватто и Мариво не состоялось. Но если даже и так, Ватто о Мариво знал. И наверное, видел в его сочинениях много себе близкого. «Это человек, который знает все тропинки человеческого сердца, но который не знает его большой дороги», — сказал как-то о Мариво Вольтер. Был ли он прав вполне? Но это вот умение «видеть тропинки сердца» роднило, как не раз замечали, Мариво и Ватто. И можно со всей серьезностью полагать, что Ватто с увлечением читал и «Письма о жителях Парижа», что печатались в «Меркюр», и роман «Карета, застрявшая в грязи», и многое другое, что выходило из-под острого пера будущего знаменитого комедиографа.

Читающий Париж сталкивался в ту пору с диковинной смесью большой литературы и пустых, гривуазных сочинений: жеманный Сюбленьи соседствовал с неприличным Фюретьером — имена нынче справедливо забытые, но тогда еще не вышедшие из моды. Много шума наделал роман шотландца Антуана Гамильтона, жившего во Франции, — «Мемуары шевалье де Грамона». То была типичная для эпохи регентства книга, хотя вышла она еще в 1713 году: подробнейшее описание легкомысленной жизни давно почившего английского короля Карла II, у которого и регенту не стыдно было поучиться.

Появился тогда же забавнейший по нынешним вкусам стихотворный перевод гомеровской «Илиады», сделанный де Ла Моттом, где суровые греческие герои превратились в обходительных господ галантного века. Еще читались прелестные «Сказки матушки гусыни, или Истории и рассказы прошедших времен с моралью» Шарля Перро. Пикантные стихи и эпиграммы участников знаменитейшего кружка Тампля, которые называли себя «либертинами» (вольнодумцы, развращенные) и которым покровительствовала и в самом деле весьма распутная герцогиня дю Мэн, внучка «великого Конде», любовница кардинала Полиньяка и многих других господ, расходились в списках и напечатанными по всему Парижу; и не исключено, что наш Ватто с улыбкой читал остроумные и неприличные стихи, те, которые, возможно, шептали друг другу на ухо персонажи его «галантных празднеств».

И уж совсем забавно людям XX века представить себе, что очень модным чтением в ту пору были «Мемуары месье д'Артаньяна, капитан-лейтенанта первой роты королевских

мушкетеров, содержащие множество частных и секретных вещей, которые произошли в царствование Людовика Великого», вышедшие в 1700 году впервые, а в 1704-м уже третьим изданием. Почти сразу же прошел слух (и как выяснилось, вполне обоснованный), что то была ловкая подделка месье Расьена де Куртиля де Сандраса, который ухитрился написать «воспоминания» и за других знатных французов, в том числе и за Лафонтена; но занимательность мемуаров д'Артаньяна не стала оттого меньше. Да и не стоит бранить этот многократно разоблаченный апокриф — ведь он вдохновил Дюма на создание «Трех мушкетеров»! Возможно, и Ватто, воодушевляемый де Ла Роком, мог увлекаться занимательной книгой де Куртиля. Возможно многое, но ничто, к сожалению, не доказуемо. А ведь существовала еще и классика. Ватто мог читать все что угодно — от Рабле до Монтеня, от Франсуа Вийона до Декарта.

Доподлинно известно — и то лишь из однажды написанных в письмах нескольких строк, что Ватто внимательно читал сочинения художников: «Возвращаю вам первый том сочинений Леонардо да Винчи и прошу принять мою искреннюю признательность, — писал он Жюльену. — Что касается рукописных писем Рубенса, то я их еще немного подержу, если вам это не особенно неприятно, потому что я их еще не дочитал. Боли в левой части головы не дают мне со среды заснуть». Надо сказать, что о своих болезнях Ватто пишет с обезоруживающим простодушием и откровенностью, подобно мудрому и стойкому Дидро или великому страдальцу Руссо, которые не стеснялись в письмах рассказывать об интимных частностях своих недугов.

При всех своих болезнях и чудачествах, при мизантропии и раздражительности, Ватто вел жизнь, вполне согласующуюся с принятыми в его среде — то есть в среде просвещенных буржуа и художников — обычаями. Вот одно из очень немногих сохранившихся писем Ватто, приводим его полностью, оно не отличается ни стилистическими тонкостями, ни важностью обсуждаемых в нем дел, тем выше его ценность для биографа, старающегося понять будничную жизнь своего героя.

> «Мой друг Жерсен,
>
> Как ты того желаешь, мы с Антуаном де Ла Роком придем к тебе завтра обедать. Я предполагаю в десять часов быть в Сен-Жермен-де-л'Оксеруа у обедни и обязательно буду у тебя к двенадцати часам, так как до этого мне нужно лишь навестить моего друга Молине, уже две недели больного краснухой.
>
> До скорого свидания.

Твой друг Ватто»

При внимательном чтении из этого письма можно извлечь немало. Он ходит в церковь; конечно, этот факт не дает возможности судить, насколько он был религиозен, да и не о том речь. Важно, что и в этом отношении он жил и поступал «как все». Письмо помечено субботним днем, стало быть, речь идет о воскресной службе, которую пропускать было бы неприлично. Ватто пишет о намерении пойти в церковь как о вещи обычной. Но и задерживаться там он не намерен — за два часа он управится и с обедней, и с визитом к больному приятелю.

Приглашение на обед тоже, видимо, обычное для него дело — не такой уж он затворник и нелюдим. Он не ищет новых друзей, но старые связи не теряет, при всей своей замкнутости он умел сохранять дружескую привязанность к немногим, но достойным людям и, более того, обладал даром привязывать этих людей к себе. За год до принятия Ватто в Академию скончался в почтенном — восьмидесятишестилетнем возрасте старый Пьер Мариэтт, и сын его Жан окончательно стал во главе фирмы. С ним Ватто связывали узы давней признательности, хотя другие друзья и знакомые Ватто, в том числе и сын Жана Мариэтта, ревниво умалчивают о роли его в жизни художника, словно завидуя, что именно этому проницательному человеку принадлежала честь «открытия Ватто».

Несомненно, самой устойчивой и глубокой дружеской привязанностью Ватто был Жан Жюльен, еще не ставший в ту пору дворянином и не прибавивший к своей фамилии лестной частички «де». К чести Жюльена надо сказать, что еще в молодости, собираясь стать художником, он, получив от Ватто отнюдь не лестный совет — отказаться от искусства, — нашел в себе мужество этому совету последовать. Такие поступки вызывают уважение. Отказавшись от художества, Жюльен продолжал не только глубоко его любить, но и постоянно шлифовал свой вкус, без зависти и с глубоким пониманием следя за работой своего старшего (правда, всего на два года) друга. Вероятно, Жюльен — в отличие от Ватто, натуры цельной, снедаемой единой страстью, — обладал талантами хоть и неглубокими, но разнообразными, свидетельством чему служит известная гравюра, сделанная уже после смерти художника гравером Тардье, весьма вероятно, по утраченной картине самого Ватто. Во всяком случае, и настроение, и точное композиционное равновесие, и мягкие ритмичные жесты персонажей позволяют верить в его авторство. На гравюре этой, что предшествовала изданию целой серии гравированных копий с Ватто,

предпринятой Жюльеном, изображены оба друга в саду — художник с палитрой, Жюльен с виолончелью. Здесь можно всмотреться в черты благообразного лица Жюльена, отличающегося вместе задумчивостью и удовлетворенностью, густые брови и темные глаза красиво оттенены пудреным париком, он искренне наслаждается близостью друга, природой, музыкой, Ватто рядом с ним — олицетворение сплина и печальной сосредоточенности. Мраморная статуя в темных кустах словно отвернулась от них.

Если это и не копия, то весьма искусная вариация «на темы Ватто», снабженная внизу трогательной стихотворной надписью:

> «Assis, auprès de toy sous ces charmans Ombrages,
> Du temps, mon cher Watteau, ja crains peu les outrages;
> Trop heureux! si les Traits, d'un fidelle Burin,
> En multipliant tes Ouvrages,
> Instruisoient l'Univers des sincères hommages
> Que je rends à ton Art divin!»[35]

Заметим, однако, что в этой трогательной дружбе не было пустой фамильярности. В немногих сохранившихся письмах Ватто неизменно называет Жюльена на «вы» и обращается к нему не иначе, как «месье».

Натуры великие, как и натуры заурядные, нуждаются в бескорыстной преданности, но чаще встречаются с преданностью льстивой и расчетливой.

Сируа был, наверное, искренне привязан к Ватто, однако выгодно торговал его картинами. Келюс, которому мы обязаны самым подробным рассказом о жизни Ватто, Келюс, который постоянно пользовался его советами и прямой помощью, когда они вместе копировали рисунки в галерее Кроза, этот просвещенный дилетант, был, в конечном итоге, настолько самоуверен, что, зная о Ватто много драгоценных частностей, так и не сумел понять главного и даже заявил — впрочем, между вполне комплиментарными пассажами, — что «Ватто был чрезвычайно манерен». Жюльен же был от Ватто независим, он обладал состоянием и достойным положением среди процветающих буржуа. Он просто любил Ватто и восхищался им. Хочется думать, что это был тот самый друг, чье молчаливое присутствие могло поддерживать Ватто лучше, чем разговоры и утешения самонадеянных и менее сдержанных друзей. Может быть, именно эта внутренняя близость сообщила сравнительную сдержанность биографии, которую написал Жюльен спустя шесть лет после смерти Ватто. Он знал, видимо, слишком много, чтобы

слишком много писать; люди менее близкие писали о нем подробнее.

Ватто продолжал дружить с де Ла Роком, который по-прежнему оставался для него примером кипучей деятельности и разнообразной жизни, от которой художник был достаточно далек. Через этих немногих известных нам людей Ватто, вероятно, общался и с другими, неизвестными нам, чьи имена не сохранило время.

Помимо старых друзей на его пути появляются и новые. В их числе зять Сируа, начинающий торговец картинами Франсуа Жерсен (единственный, к которому Ватто обращается на «ты», зная его, очевидно, с самых юных лет) и сосед по дому Ле Брена Влейгельс, человек, о котором известно не слишком много, во всяком случае недостаточно для того, чтобы понять, почему именно с ним решил поселиться под одной крышей Ватто.

Влейгельс тучен и полнокровен; он на шестнадцать лет старше Ватто — ему уже исполнилось пятьдесят — возраст для тех времен почтенный. При этом, судя по всему, он не блистал талантом, поскольку в Академию был принят лишь совсем недавно. Писал он в основном портреты, лестные и схожие, — некогда Влейгельс работал вместе с Миньяром и, не унаследовав от него артистизма и виртуозного суховатого мастерства, научился эффектно приукрашивать модели, что обеспечивало ему если и не восхищение коллег, то успех у заказчиков. Тем не менее впоследствии его судьба сложилась счастливо — он окончил жизнь на посту директора Французской Академии в Риме, той самой Академии, где совершенствовались художники, которым доставалась Римская премия, ускользнувшая в свое время от Ватто.

Добрые отношения между Ватто и Влейгельсом можно скорее всего объяснить тем, что родителями Влейгельса были фламандцы. Разумеется, это самое простое объяснение, возможно, что он обладал редкими человеческими качествами, был добрым другом и ненавязчивым соседом — это все остается загадками. Очевидно лишь, что он был несомненным почитателем Ватто. Антуан Пэн, живописец ныне забытый, но в свое время известный, бывший к тому же придворным художником прусского короля, находился с Влейгельсом в переписке; очевидно, благодаря именно Влейгельсу он узнал о таланте Ватто и познакомился в Париже, или в Берлине, или еще где-нибудь с его картинами: ведь к этому времени они уже успели разойтись по свету. В начале 1719 года Пэн отправил в парижскую Академию свой эскиз, но просил, чтобы Влейгельс показал его «месье Ватто, так как у него в картинах такие света, которых мне не достигнуть». Видимо, Пэн

оценил те летучие, крошечные мазки, которые вносили в картины Ватто нечто вроде излучения, исходящего из изображенных предметов.

Сохранилось и письмо Влейгельса к Розальбе Каррьера, где он говорит о Ватто в лестных выражениях: «Месье Ватто, человек богато одаренный… Он мне друг, мы живем вместе…»

Никаких других сведений об отношениях Ватто с Влейгельсом история нам не сохранила, и ничего о жизни их в доме Ле Брена практически не известно. Очевидно, правы исследователи, полагавшие — поскольку Ле Брен особенно искусством не интересовался, — что художники жили у него просто в качестве квартирантов. В этом случае Ватто имел полную и столь желанную ему независимость.

С юными своими коллегами Ватто почти не знался. Привезя в Париж из Валансьена юного Жана-Батиста Патера, Ватто, как мы помним, не смог долго удержать около себя начинающего живописца. Нетерпимый к собственным ошибкам, он был нетерпим и к ошибкам других и был, по всей видимости, начисто лишен педагогического дара.

Любопытно, однако, что единственный, кроме Патера, известный нам художник, пользовавшийся советами Ватто, пришел к нему от Жилло, прежнего его учителя. Это был впоследствии весьма знаменитый Никола Ланкре, живописец лишь четырьмя годами моложе Ватто. То, что делал Ланкре, Ватто очень нравилось, причем сохранились сведения, что он публично выражал младшему собрату свое восхищение.

Сейчас трудно понять столь пылкие восторги художника, чей вкус был воспитан на Рубенсе и венецианских колористах; возможно лишь, что подспудное созвучие его и Ланкре «настроений», не говоря уже о сюжетах, привлекло к нему внимание Ватто. Он, несомненно, мог узнать у Ланкре столь дорогие его сердцу вместе веселые и грустные маскарады, нежную любовь к театру, он поверил в еще не окрепший, но близкий ему талант. Сохранился даже более или менее достоверный текст совета, некогда данного им Ланкре, который приводится во всех почти книгах о Ватто и который нельзя не привести и на этих страницах:

«Ватто, вначале очень расположенный к месье Ланкре, однажды сказал ему, что дальнейшее его учение у какого-либо мастера — пустая трата времени; что надо себе ставить более смелые задачи, руководствуясь Учителем всех Учителей — Природой; что сам он поступал именно так и не жалеет об этом. Он посоветовал Ланкре отправиться в окрестности Парижа и нарисовать несколько пейзажей, затем нарисовать несколько

фигур и из этих зарисовок скомпоновать картину по собственному воображению и выбору».

В этом совете сказывается мудрость художника и наивность учителя. Ведь это был не столько совет, сколько объяснение того, как поступает сам Ватто, художник, овладевший вершинами мастерства, нашедший индивидуальность, свой круг сюжетов, свою манеру. Случайно запомнившийся и, видимо, случайно записанный и тем сохраненный для истории совет вряд ли может быть воспринят как эстетическое кредо Ватто. Мы знаем, как многим был он обязан старым мастерам, да и своим учителям. Скорее, тут любопытно иное: увидев работы талантливого молодого человека, Ватто решил его уберечь от каких бы то ни было рецептов, полагая, что натура, в конечном итоге, лучший учитель. В этом он был, без сомнения, прав, поскольку считал, что говорит с художником, вполне нашедшим себя и нуждавшимся лишь в тщательно отобранных натурных впечатлениях.

Ланкре, однако, не проявил никакой индивидуальности. Воодушевленный ободрением Ватто и искренне восхищенный его картинами, он стал едва ли не механически подражать ему во всем — от выбора сюжета до живописной техники. Результат был самый плачевный. Картины Ланкре, показанные на выставке молодых художников, сочли картинами его учителя, и поздравлять с успехом стали Ватто; Ватто, естественно, оскорбился, что работы ученика сочли его работами; Ланкре обиделся на весь мир, что в его картинах не нашли никакой индивидуальности, и перестал приходить к своему наставнику, хотя не отказался от подражания ему ни тогда, ни позже, когда уже стал придворным художником.

И Патер, и Ланкре — одаренные живописцы, единственные, коих можно считать (с огромной натяжкой и в очень небольшой степени) учениками Ватто, — написали много очаровательных картин, но в известной мере бросили тень на искусство учителя. Их работы, внешне сходные с полотнами Ватто, были, если угодно, говоря современным языком, адаптированными вариантами его искусства. Внешнее было усилено, внутренняя сложность почти исчезла; и в значительной степени их тщаниями появилось на свет то самое расхожее представление о живописи восемнадцатого века, где разницы между Ватто, Патером, Ланкре и даже Буше особой-то и нет и где чистое золото искусства нашего художника так легко смешивается с разменной монетой банальнейших представлений о «веке суетных маркиз». В том менее всего вины Патера или Ланкре: история искусства знает немало примеров того, как величие художника умалялось его

восторженными и поверхностными подражателями: немалая часть возвышенной серьезности Рафаэля скрыта от зрителей сотнями приторных реплик, и ныне нужно иметь особое мужество зрения и немалые познания, чтобы, минуя наносное, увидеть подлинного Рафаэля. По отношению к Ватто это тем более справедливо, ведь цепь обычно вызываемых его именем первичных ассоциаций нередко приводит скорее к жеманным пастушкам Буше, нежели к нему самому.

Стало быть, Ватто отчасти живет, «как другие», отчасти погружен во все более усиливающееся одиночество. Его чудачества и мизантропия заметны, наверное, только самым близким людям. Немногие сохранившиеся его письма могли бы быть письмами самого обычного человека, он умеет быть приветливым и любезным, как любой другой вполне светский господин. Вот фраза из письма Жюльену: «Вы доставите мне большую радость, если навестите меня на днях; я покажу Вам несколько пустячков, например виды Ножана, к которым Вы относитесь довольно благосклонно по той причине, что я набросал их в присутствии мадам Жюльен, которой я почтительно целую руки»[36]. Еще одна фраза из другого письма: «Вы называете меня живописцем его королевского Высочества герцога Орлеанского… я вовсе недостоин этого и отнюдь не наделен талантом, позволяющим надеяться на такую честь, разве что случилось бы чудо».

Эти отрывки говорят лишь о том, что в обыденной жизни Ватто не избегал самых обычных поступков, что в письмах его больше общих мест, чем сколько-нибудь оригинальных суждений — словом, свидетельствуют в пользу того, что Ватто без особых мучений общался с окружающим миром и в глазах большинства людей был человеком без утомительных странностей.

Зато в душе его идет работа поисков, выбора, мучительное желание выразить себя гложет его изнутри: это не воображение беллетриста, но прямой вывод из внимательного рассмотрения его картин, написанных в эти недолгие годы, годы, которые словно растянулись во времени, благодаря количеству созданных произведений, просто не вмещающихся в столь короткий срок.

Он пишет чрезвычайно много и как никогда разнообразно: помимо все новых «галантных празднеств», он вновь и вновь пишет театр, пишет портреты, пишет актеров в ролях, причем фантазия его не истощается, а, напротив, богатеет с каждой новой картиной.

Он пишет быстро, торопясь, не зная, что уже после смерти навлечет на себя упрек де Келюса: «Чтобы скорее добиться эффекта и ускорить работу, Ватто любил писать жидкой краской.

Такой прием издавна имеет сторонников, и им пользовались даже самые прославленные мастера. Но чтобы пользоваться им с успехом, нужна умелая и тщательная подготовка, а Ватто почти никогда ее не делал. Чтобы как-то возместить это, Ватто имел обыкновение, возвращаясь к картине, покрывать ее слегка маслом и писать дальше. Но следствием этой поспешности был значительный вред, причиненный его картинам; это усугублялось и тем, что Ватто работал неряшливо и, по-видимому, от этого краски его пожухли». Простим графу его снисходительно поучающий тон за любопытнейшие сведения о технике работы Ватто! История его уже забыла, он же — помогает истории.

«Он редко чистил палитру и не брал свежей краски по нескольку дней, — продолжает де Келюс. — Банка с маслом, которым он так часто пользовался, бывала полна пыли и грязи, и масло в ней становилось темным от красок, которые стекали с кистей, когда он опускал их в банку. Сколь далека эта манера работать от той исключительной старательности, которая была свойственна некоторым голландским живописцам, всегда стремившимся работать чисто!» «Здесь сказывалась его леность и беспечность…»

Увы, отчасти надменный граф прав. Беспечность Ватто не способствовала хорошей сохранности его картин. Но разумеется, увидеть лишь «леность и беспечность», не поняв, что за ними — небрежность художника, уже больного, сжигаемого лихорадочным желанием писать, не отвлекаясь даже на мытье кистей (что, конечно, было бы лишь на пользу делу), писать, не останавливаясь, потому что все меньше остается времени и сил, — на это способен лишь дилетант не только в искусстве, но и в способности понимать людей, каким и был граф де Келюс. К его воспоминаниям еще будет случай обратиться. Вернемся же пока к Ватто.

Он болен чахоткой, он болен вообще, он дурно ест, он худ, и на бледном лице проступает нехороший румянец. Надо полагать — исходя из его болезни, что нрав его стал еще более переменчивым, что приступы воодушевления сменялись обморочной слабостью, веселость — мучительной печалью. Туберкулез не умели лечить, Ватто же сам смеялся над врачами, а если и прибегал к их помощи, что могли они предложить, кроме извечного орвьетана или слабительных трав.

Если Ватто и не думал о близкой кончине, то, несомненно, скрытое от него самого предчувствие толкало его к особенно интенсивной работе, к особенно острому ощущению вкуса жизни. Если перебрать рисунки и картины Ватто, которые предположительно можно отнести к последним трем годам его

жизни, и если учесть, что, кроме сохранившихся работ, существовали и сотни до нас не дошедших, то можно с уверенностью сказать, что он работал практически непрерывно.

Как правило, он один в мастерской. Короткая заметка д'Аржанвиля сообщает, что у него была красавица служанка, нередко ему позировавшая. Стоит ли за этим нечто более существенное, что позволило бы думать, что Ватто не был вполне одинок? Вряд ли. Да и не стоит искать романтические намеки в написанной д'Аржанвилем строке, останемся верными фактам и обоснованным предположениям. Стоит, однако, добавить, что значительная часть рисунков Ватто сделана, скорее всего, не в мастерской, а очень бегло, на ходу, чаще всего на улице, и этих беглых набросков, пожалуй, больше, нежели подробных натурных штудий.

Значит, и в мастерской он обычно один. Где проводит он вечера? У друзей, за доработкой рисунков, за чтением. Все возможно, одно по-прежнему несомненно. Театр.

ГЛАВА XIV

Судя по тому, что он пишет, Ватто стал еще более усердным театралом, чем прежде. Правда, сейчас, вероятнее всего, он ищет в театре, скорее, пищу для картин, нежели развлечения. Слишком он поглощен живописью.

Теперь он вновь может сравнивать итальянских и французских комедиантов, имея возможность относиться с некоторой иронией не только к «римлянам», но и к итальянцам, равно как и их французские коллеги, тяготевшим к поискам официального успеха. Лишь ярмарочные театры по-прежнему сохраняли относительную независимость, поддерживаемые лучшими авторами той поры и в первую очередь Лесажем. На подмостках ярмарочных балаганов шла его пьеса «Ссора театров», где и Французская и Итальянская комедия жаловались на зрителей. «В самом деле, просто не знаешь, как их теперь удовлетворить. Они объелись старыми пьесами и насыщаются новыми с первого же представления», — горевала Итальянская комедия. «Какой скверный вкус теперь у Парижа!» — вторила ей Французская, в ответ на что Ярмарка пела такой куплет:

«Вкус Парижа вам приятен,
Когда он посещает вас,
Когда ж он посещает нас,
Он вам кажется отвратен…»

«Границы, поставленные нашему театру, не позволяют нам соперничать с великими комедиантами, — писал Лесаж в предисловии к сборнику своих пьес для ярмарочных театров, — представим же им безжалостно растянутую сатиру, обширную экспозицию, тщательный анализ, столь наскучившие современному зрителю. Именно от этого он устремляется к нам. Дадим же ему то, чего он ждет от нас. Дадим ему в коротком спектакле, радующем зрение и легком для восприятия, галльскую веселость и французское остроумие. Сожмем сатиру в живую и смелую эпиграмму, которая поражает нежданно, меж Двух пируэтов, в конце водевиля. Парижане умеют все понимать с полуслова. Пусть наше легкое, изящное лукавство касается тысячи тем, не задерживаясь ни на одной, в коротких пьесах с простым и сжатым действием, полных увлечения и естественности. Зритель покинет этот новый для него спектакль с радостью в сердце, с улыбкой в глазах и с песнью на устах. И он

вернется к нам!»

И конечно же, с оглядкой на несуетную веселость балагана пишет Ватто парные картины «Любовь на французской сцене» и «Любовь на итальянской сцене» (Далем, Берлин), которые нередко рассматривают как некие антитезы: насмешку над французами и восхищение итальянцами. Это суждение страдает известной прямолинейностью — в каждой из двух картин есть своя ирония. Тем более что в последнее время высказываются обоснованные предположения, что в первой картине изображена сцена даже не из драмы, а финал одной из опер Люлли.

Как и прежде, представления происходят в парке, французское — днем, итальянское — ночью, что тонко выделяет характернейшее для каждой театральной манеры: отточенную определенность французской игры и французского сценического текста, с одной стороны, и романтическую живописность и импровизационность итальянцев — с другой.

Сцена из французского спектакля в наше время выглядит, разумеется, несколько забавно, но в картине Ватто смешное лишь едва заметно выглядывает из-за грациозного нарядного зрелища. Герой в шляпе, украшенной пышным султаном, в розовом, отливающем льдистым блеском камзоле и голубом, живописно драпирующемся плаще небрежно несет колчан со стрелами, долженствующий свидетельствовать принадлежность его, героя, к античным временам. И хоть это по-своему забавно, сумрачно-золотистый колчан, из которого выглядывают оперенные красным стрелы, так виртуозно написан, так восхитительно тает это оперение на фоне темных деревьев, что даримое глазам наслаждение заставляет зрителя забыть о смехе. А жеманно-грациозное движение героини, делающей первое па церемонного танца, и в самом деле заставляет слышать музыку спрятанного в тени маленького оркестра.

Можно без устали восхищаться изобретательностью Ватто-колориста, если бы слова биографа — в отличие от кисти Ватто — не были бы столь ограничены и не грозили бы наскучить читателю повторяющимися восторженными эпитетами. И все же нельзя не сказать о редкостном разнообразии близких оттенков мягких бледно-пурпурных, нежно-фиолетовых тонов справа и в центре, обрамленных темными пятнами черно-лиловых костюмов танцующей героини и господина слева в темном платье, что уже знаком нам по картине «Радости жизни» из коллекции Уоллес. Вглядитесь внимательнее в его черты, и вы узнаете его: там он стоял слева за креслом в красном плаще и таком же берете.

Вряд ли каждая театральная сцена Ватто разыгрывается действительно существовавшими актерами, но один-два реально

игравших комедианта, что почти непременно присутствуют в его театральных сценах, связывают мир воображаемый с миром реальным, они будто входят в фантасмагорический мир Ватто из обыденной жизни, они, подобно самому мастеру, бродят, живые и задумчивые, среди выдуманных фигур и выдуманных деревьев, постепенно отождествляя фантазию и житейскую прозу.

Как и прежде — и более чем прежде, для Ватто, кажется, не осталось композиционных трудностей. Словно и не выбирая, не ища расположения фигур, Ватто с непосредственностью зрелого артистизма расставляет персонажей на лужайке парка так, что все девять актеров одновременно открыты зрителю, так, что ни одно движение, ни один ракурс не повторяется, и одновременно так, что все фигуры образуют — как бы случайно — подобие недвижного хоровода, какой-то едва уловимой эмоциональной фарандолы, когда кажется, что достаточно легчайшего движения — и все девять закружатся в быстром и легком танце.

При этом движение состоит из нескольких более частных связей. Зрительный дуэт между начинающей танец дамой и юношей в красном в правом углу картины, центральной группы во главе с героем, двух соединенных движениями или взглядами пар. Ватто не боится пустоты — лужайка на первом плане свободна от фигур, зрительский взгляд вольно и легко входит в картину, где ему просторно и где тонкий расчет художника осторожно и безошибочно указывает ему дорогу.

Оказывается, нарочитую и заведомо искусственную мизансцену можно написать легко и свободно, отыскав ее очарование среди пустяковых и надоевших условностей.

Опять-таки не худо вспомнить, что не Ватто дал название картине, что прямой насмешки здесь не сыскать. Конечно, здесь есть ирония. Но у Ватто она есть везде.

Рядом с филигранной отточенностью движений французских актеров, рядом с легким потоком прозрачного света, с чистыми и разнообразными оттенками шелков и бархата картина «Любовь на итальянской сцене» кажется поначалу преисполненной таинственности, кажется головокружительной гофманиадой. Густой мрак, разорванный светом единственного факела и едва заметным мерцанием маленького фонаря, пляшущие на лицах тени, придающие им неожиданное выражение, фигуры в глубине, которые скорее угадываются, чем могут быть увидены, странные маски, синкопированный ритм естественных, но как бы гиперболизированных жестов — это, конечно, — во всяком случае на первый взгляд — иной мир, иное искусство, совсем иной театр.

Или, может быть, другая пьеса?

Так ли уж отличается актриса в центре предыдущей картины от этой красавицы в шелковом, в узкую полоску, платье, уже чуть приподнятом, чтобы начать танец под аккорды гитары стоящего рядом Жиля? И так ли трудно угадать в господине, держащем факел, того актера, что был одет в черный костюм, — опять-таки на предыдущем полотне. А справа с палкой, в черной скуфейке, опираясь на неизменную трость, стоит наш старый знакомый (возможно, знаменитый Ла Торильер), стоит так же в профиль, как на эрмитажной картине. Нет здесь прямого противопоставления и, главное, нет решительного осуждения французского театра и возвеличивания итальянского, в каждом есть своя прелесть, ведь и одно и другое — театр серьезный и великолепный, до последней тонкости ощущаемый Ватто.

«Любовь на итальянской сцене» — парад традиционных масок.

В самом центре, защищая глаза от слепящего факела, — Арлекин, он в легком, почти танцевальном движении, одном из тех продуманных и отточенных веками движений, которые хоть и повторялись сотни раз, в каждом спектакле импровизировались заново. Здесь Арлекин — герой XVIII века. Первые Арлекины, знакомые французам, были персонажами совсем иными, выполняя на сцене роли наивных и недалеких слуг — дзанни, одетых в жалкую одежду, единственным украшением которой были разноцветные заплаты. И только современник Мольера блистательный Доменико Бьянколелли создал своего, нового Арлекина, хитрого и остроумного, бесстрашного и элегантного, и превратил лохмотья в пестрый красивый костюм, в котором о заплатах напоминали лишь яркие, разноцветные треугольники, составлявшие ткань его одежды. Рядом с Арлекином Пьеро или Жиль с гитарой, лукавые лица Розауры и Коломбины, Ла Торильер, очевидно, в роли Панталоне.

Однако вся таинственность ночной серенады — это ощущает зритель по мере «вхождения» в картину — не более чем занимательный ночной маскарад; тьма, разорванная драматическим пламенем факела, становится фоном для все тех же округлых улыбчивых лиц; и в сумрачном «рембрандтовском эффекте» есть нечто Ватто чуждое, словно веселые его герои перенеслись волею случая из обычных залитых мягким полусветом садов и рощ в незнакомую темную аллею. Хотя написано все это мастерски: света, блики, тусклые отблески в глубине, движение теней и снова эти улыбки, словно чуть-чуть испуганные окружающей тьмой.

Но что в самом деле поразительно в картине, это атмосфера естественного общения актеров, при сохранении собственной

индивидуальности: каждый из них уверен в плавном течении и спектакля, и своей роли, общность персонажей не мешает их независимости, в то время как актеры французские, подобно балетным танцорам, находят выразительность лишь в продуманной единой мизансцене. В предисловии к сборнику итальянских пьес, изданном в 1721 году, его составитель Герарди написал словно о картине Ватто:

«Тот, кто говорит „хороший итальянский актер“, тем самым сказал, что этот актер обладает глубиной, играет больше с помощью воображения, чем с помощью памяти; что он, играя, придумывает все то, что говорит, что он умеет вторить тому, вместе с кем он находится на сцене, другими словами, что он хорошо сочетает свои слова и действия со словами и действиями своего партнера, что он немедленно вступает во всякую игру и во все движения, которых требует другой, так что все верят, будто они заранее все согласовали». И далее он восхищается «подлинными актерами, теми прославленными артистами, которые заучивают истину наизусть, но так же, как знаменитые живописцы, умеют искусно скрывать свое искусство и чаруют зрителей красотой своего голоса, правдивостью жестов, точностью и гибкостью интонаций и неким изяществом, свободным и естественным, которое сопровождает все их движения и распространяется на все, что они произносят».

Слова современника и профессионала лучше, чем рассуждения человека XX столетия, свидетельствуют в пользу проницательности Ватто. Заметим, что он — скорее всего интуитивно — выбрал ночь, пору, когда на смену отчетливым очертаниям приходят подвижные пятна света, трепещущие тени, когда определенность поз уступает место угадываемым движениям, словом, художник ищет динамику, отказываясь от статики. Он знает Рубенса, этого гения барокко, умевшего, как никто, с помощью подвижных теней и ярко освещенных плоскостей воссоздать мир, перенасыщенный движением. Он знает, что тьма, скрывающая фигуры то полностью, то лишь отчасти, густые тени, как бы отсекающие куски лица или руки, помогают именно домыслить жест, предугадать, представить его себе. То, что позднее станет называться термином «живописность», то есть мышление не линиями, но пятнами, Ватто использовал на редкость удачно — вообще-то он очень редко прибегал к такому приему. И именно романтическая недоговоренность ночного представления позволяет ощутить его импровизационность, естественность, о чем так точно сказано у Герарди.

Но повторим еще раз: плохо верится в явное предпочтение

Ватто по отношению к итальянцам. Если вглядеться как следует в эти две картины, то нельзя не согласиться, что при всей своей нарочитой церемонности «Любовь на французской сцене» ближе к «галантным празднествам» Ватто, нежели ее «итальянский пандан». Ватто всегда любил, усмехаясь, но и усмехаясь — любил и восхищался на свой скептический лад.

Тем более интересна его, написанная очевидно позже, картина, которую принято считать едва ли не пародийной, картина, обычно называемая «Актеры французского театра».

Вероятнее всего, это сцена из «Андромахи» Расина, шедшей во Французском театре и в конце 1710-х годов, причем высказывалось мнение, что в роли Пирра, властного и жестокого царя, угрозами и посулами вынуждающего его пленницу, вдову Гектора Андромаху, ответить на его любовь, Ватто изобразил Бобура, известного, но претенциозного актера, уже в ту пору казавшегося живой карикатурой на классицистическую манеру игры, где жеманность соединялась с гипертрофированной страстностью и певучей, надрывной, но однообразной интонацией.

Действительно, здесь собрано все, что казалось нелепым и безнадежно устаревшим художнику, знакомому с игрой великого Барона и только что начавшей выступать на тех же подмостках двадцатипятилетней Адриенной Лекуврер: декорация в духе дворцовых залов конца XVII века («Сцена должна быть великолепна», — писал за сто лет до Ватто декоратор Бургундского отеля Маэло); придворный костюм Бобура с претензией на античность — закрытый кафтан с подобием парчовой кирасы на груди; экзальтированная мимика Андромахи; носовые платочки в руках рыдающих Феникса и Сефизы…

И все же не хочется воспринимать картину столь уж однозначно. Ватто не любил осмеивать просто так, он непременно отыскивал нечто привлекательное и в забавном, а подобные спектакли в ту пору понемножку начинали становиться историей; и в усмешке художника поневоле появлялась элегическая нота, точное ощущение совершенной законченности умирающей напыщенной стилистики.

Это прекрасно почувствовали Гонкуры, знатоки и великие (даже не всегда объективные) почитатели Ватто, люди, заново открывшие восемнадцатый век и любившие в нем все — от мыслей, идей и искусства до самых поверхностных его атрибутов.

«Так много писалось о трагедии, великой трагедии великого века[37]. И все же нигде о ней так не сказано, нигде не дано такого ее образа, как на прекрасной гравюре[38] Ватто „Актеры французского театра“.

Как схвачен тут и смысл и колорит трагедии, такой, как возникла она в голове Расина, — декламируемой, а не сыгранной какой-нибудь Шанмеле[39], встречаемой аплодисментами сидящих на театральных банкетках высокородных господ и сеньоров того времени! Тут переданы пышность ее и богатство, ее торжественное построение, жест, сопровождающий речитатив. Да, на этом рисунке трагедия живет и дышит больше, чем в мертвом печатном тексте ее авторов, больше, чем в пересказах ее критиков. Здесь, под этим портиком, сделанным по указаниям какого-нибудь Перро, с виднеющимся в просвете водопадом источника Латоны; здесь, в этом симметричном квартете, в этих двух парах, у которых сама страсть выглядит как торжественный менуэт.

Как хорош… этот блистательный персонаж в парике, в раззолоченных и расшитых наплечных и набедренных латах, где играют солнечные блики, в великолепном парадном одеянии для греческих тирад. Как хороша та, кого называют громким именем Мадам, принцесса в пышном кринолине „корзинкой“, в корсаже, расцвеченном, как павлиний хвост! И как проникновенно изображены эти тени, следующие за принцем и принцессой и подхватывающие последние слова их тирад, — два трогательных силуэта, которые, отвернувшись, плачут и составляют такую правильную перспективу!»

Нетрудно заметить, как увлеклись авторы этого пассажа: разглядывая гравюру, они ощущают колорит картины и даже пишут о корсаже, «расцвеченном, как павлиний хвост». Но с редкой проницательностью написаны строки, в которых с абсолютной точностью высвечивается восприятие трагедии «великого» XVII века в веке XVIII: здесь словно намечена двойственная ностальгия по двум ушедшим столетиям, на миг соединившимся в гравюре с картины Ватто. Многое, возможно, преувеличено Гонкурами, но их проницательность дает и сейчас урок того, как можно отыскать в, казалось бы, сатирической вещи множество оттенков и значений.

ГЛАВА XV

Рядом с театральными композициями умножается число галантных празднеств, однообразных по первому впечатлению, но обладающих все же множеством несходных оттенков настроений и характеров. Именно оттенков, поскольку характеры из картины в картину повторяются и ситуация меняет их едва уловимо.

К тому же, как и на театральной сцене, персонажи галантных празднеств будто переходят из одной картины в другую. Да и кто может быть уверен, что сами галантные празднества не есть вариации театральных сцен. Даже декорации примерно те же. И разница почти стирается. Порой ее просто нельзя угадать.

Время идет, множится число картин, все отчетливее обрисовываются иные герои пикников, прогулок, нежных бесед и музыкальных вечеров. Но странно: в этом и веселом, и печальном мирке все чаще проступает какое-то незнакомое прежде начало, то, что ощущается по мере того, как все новые картины сходят с его мольберта.

О печали и веселье, неотделимых у Ватто друг от друга, пишут и говорят не меньше, чем о «смехе сквозь слезы» Франсуа Вийона. Но редко вглядываются в немногочисленных, хотя и заметных, зловещих его героев, напоминающих отчасти сказочных волшебников Гоцци, сквозь забавную условность которых проглядывает все же некая инфернальность, некая неизбывность зла.

В сущности, персонажи Ватто перекликаются иногда и с персонажами Жака Калло, наверное, ему хорошо известного. У них немало общего, у этих хрупких, чуть угловатых человечков. В разное время и очень по-разному нарисованные, они сохранили какую-то родственность, какую-то общую — опять-таки — «странность»: при всей их живости они образуют свои неповторимые миры — неся на себе отпечаток радостей и страданий реальной жизни, они остаются отчасти актерами.

Там, где существует печаль, есть и ее источник. Художник не всегда о нем думает, не всегда его пишет, но существование этого зла не может быть забыто. Разумеется, злое начало у Калло несравненно заметнее: оно прямо воплощено в трагических сюжетах и откровенных злодеях, хотя всегда присущий этому художнику гротеск накладывает и на самые страшные его сцены оттенок пусть едва ощутимой, но все же заметной театральности.

На этих страницах однажды уже прозвучало слово «гофманиада». То не было просто метафорой: Гофман часто изображал в своих повестях ситуации призрачные, где маскарад

мешался с кошмарами, смешное со страшным, и даже назвал свою «Принцессу Брамбиллу» — «каприччио в духе Калло». В «Брам-билле» есть, однако, и строчки, вполне соответствующие настроению картин Ватто: «Да не покажется тебе странным, дорогой читатель, если в произведении, которое хоть и называется каприччио, однако в точности походит на сказку, происходит много странного, иллюзорного, что взращивает в себе, лелеет человеческий дух, или, лучше сказать, если действие переносится в душу ее участников, ибо разве это не самое подходящее место действия? Может быть, и ты, мой читатель, тоже того мнения, что человеческая душа — это самая дивная на свете сказка?..» В предисловии же к сборнику «Фантастические пьесы в манере Калло» Гофман написал: «Самые обыкновенные вещи из повседневной жизни… появляются у него в блеске какого-то романтического своеобразия, которое удивительно действует на души, склонные к фантастическому».

Гофман писал через сто лет после того, как работал Ватто, и самого Ватто не знал или знал очень мало. Но в отношении его к Калло и в собственных его произведениях как-то неожиданно и остро высвечивается родство этих двух художников — лотарингца Калло и Ватто — фламандского француза. Пляшущие, бегущие, фехтующие фигурки Калло, забавные, а иногда и зловещие, сродни персонажам Ватто, особенно тем, кто несет в себе мрачную иронию, темную ноту, в общем-то у Ватто редкую.

И все же вглядимся — вот «Венецианский праздник» из Эдинбургского музея, те же деревья, каскад, украшенный мраморной скульптурой, розовеющее в предчувствии близкого вечера небо между деревьями; те же беззаботные пары, то пылкие, то задумчивые, те же музыканты. Но этот напыщенный господин в черном тюрбане, черном плаще, с горбатым носом и отвислыми щеками — он диковинная смесь таинственных гостей венецианских празднеств, персонажей Калло и французских комедиантов!.. Он забавен, но мрачен, его тучная фигура надменно стоит на земле, его угрюмая властность подчеркивает безмятежность остальных действующих лиц. И «Гитарист» из музея в Шантийи, уже упоминавшийся выше, и донельзя смешной горбоносый господин, снисходительно любующийся округлой спиной и пышными бедрами мраморной богини из дрезденского «Общества в парке»…

В немногих несущих злое начало персонажах ласковая ирония Ватто превращается в желчный гротеск. Смешное и некрасивое, лишенное добра, превращается у Ватто в просто смешное, но это просто смешное уже перекликается (очень отдаленно, едва ощутимо) с будущими сатирами Хогарта и Гойи.

В ходе всех этих — вероятно достаточно спорных — рассуждений возникает рискованная с точки зрения строгой науки мысль. Мысль о том, что Ватто, мастер эпохи раннего рокайля, был в значительной мере романтиком[40]. Речь не идет о суровых научных категориях, но ведь порой зарницы будущих могучих гроз в искусстве мелькают за век, а то и более, до прихода самой грозы. И эта безудержная фантазия Ватто, его любовь к сложным и многозначным душевным движениям, его способность создавать вымышленный мир, созвучный реальному, но все же неповторимо свой, умение сделать цвет прямым выражением чувства — во всем этом и, главное, в постоянном беспокойстве художника и его героев, в нравственной их напряженности, право же, трудно не увидеть романтической струи. Струи, которая потом словно бы уйдет под землю, станет незаметной за пышной живописью Буше, строгой и нежной кистью Шардена, за чувствительными изобразительными сентенциями Греза, за громоподобной велеречивостью картин великого Давида. Не будем настаивать на этих рискованных допущениях, но все же пища для размышлений здесь есть. К тому же если и не характеры, то психологические ситуации картин становятся у Ватто с годами все сложнее, в иронию проникает сарказм, в снисхождение — жалость, а душевным фоном все чаще становится прямая печаль.

Мы вспоминали «Гитариста» из Шантийи, этого обольстительного демона, смеющегося над собой и над своей серенадой, человека, словно сознательно себя самого пародирующего. Теперь, много позднее, Ватто пишет одного из любимейших своих героев — Мецетена. Здесь все на первый взгляд веселее и проще. Но — только на первый взгляд.

Картина романтична в самом тривиальном смысле слова: вечерний сад, томный певец с гитарой на скамье, выверенная эффектность жестов, поднятые к небу глаза. Это самый первый, поверхностный «слой» картины[41].

Но почти одновременно с первым впечатлением взгляд зрителя попадает в плен пластического и цветового построения. На диво прорисованный силуэт комедианта, где контуры рук, бедер, ног, даже щегольских туфель, чудится, проведены единой, стремительной линией, завязанной в напряженный, точно продуманный узел; гитара, посылающая будто слышимые аккорды, так красноречиво движение только что оторвавшихся от струн пальцев; наконец, цветовая гамма, где традиционный костюм Мецетена в розовато-сиреневую полоску светится холодным светом в теплом сумраке сада, — все это вызывает ощущение контраста — контраста между банальностью

персонажа и значительностью искусства — вещь для Ватто обычная, но всегда удивительная для зрителя.

Однако и этот второй этап проникновения в картину не исчерпывает всей ее сути, более того — холст способен вызвать ощущение некоторой растерянности, настолько много несхожих ассоциаций одновременно возникает у смотрящего на него человека. Так бывает, когда лицо или даже вещь, многократно отраженная в нескольких зеркалах, будто сосуществует одновременно в разных и несходных аспектах, оставаясь сама собой, но представая при этом в неожиданных, часто забавных поворотах.

Печаль влюбленного выражена в настолько продуманной жестикуляции, в настолько точной мимике, что, чудится, настоящее душевное движение полностью исчезает, растворяется в заботах об этой совершенной выразительности. Актер — или это не актер, а просто человек в костюме Мецетена, поющий серенаду, — показал свои эмоции с такой окончательной выразительностью, с такой элегантной страстностью, что нетрудно представить себе его душу и в самом деле совершенно опустошенной. Он один в саду — или на сцене, и это одиночество заставляет забывать о театре, и получается, что актер если и играет, то самого себя. И тогда нечто жалкое видится в нем. И мраморная статуя, безучастно отвернувшаяся от певца, вносит в картину ноту уже самой настоящей, щемящей печали, будто комедиант не знает, играя, что реальность, ему неведомая, но пережитая художником, горька и на самом деле безысходна.

Чем меньше оснований предполагать, что Ватто сознательно раз от разу усложнял душевное состояние своих героев и собственное к ним отношение, тем больше оснований думать, что это усложнение отвечало его собственному трудному душевному состоянию.

По сути дела, уже много лет он пишет сюжеты почти одинаковые, вероятно, не только в силу профессиональной к тому склонности. Ему заказывают картинки с изображением все тех же персонажей, и его кисть без принуждения возвращается к любимым героям. Однообразие тем и ситуаций открывает перед действительно большим мастером возможности непрерывного углубления в самого себя, сегодня мы сказали бы — возможности рефлексии. Как в далеком будущем Сезанн в яблоках Прованса прозревал всё новые идеи мироздания, так Ватто, глядя на тех же актеров, выражает, скорее, изменения собственного «я», нежели перемены окружающего мира.

Трудно предположить, что художник, писатель, поэт первой четверти XVIII века мог сознательно формулировать те задачи, с

реализацией которых мы сталкиваемся в картинах Антуана Ватто. Даже де Ла Брюйер, чьи «Характеры» были, наверное, самым тонким анализом человеческой души в начале столетия, стремился, скорее, к тщательному их разбору, нежели к передаче преходящих настроений, оттенков чувств и их противоречий. Он многое замечал: «Люди в одно и то же время открывают душу мелким радостям и позволяют брать над собой верх мелким горестям: в природе нет ничего, что могло бы сравниться в непостоянстве и непоследовательности с их умом и сердцем. Исцелиться от этого можно, лишь познав истинную цену житейских благ».

Вывод дидактичен, хотя рассуждение весьма тонко. И все же де Ла Брюйер далек от представления о синтетическом образе мыслящего и чувствующего человека, его разум не ищет ассоциативности. «Страсти их противоречивы, слабости взаимно исключают друг друга». Это разумнейшее замечание — всецело в русле мышления человека XVII века, но не века Ватто, или, скажем точнее: не в русле искусства Ватто. У его персонажей нет противоречивых качеств, сами противоречия, сама неустойчивость настроений — суть основа их характеров.

С видением Ватто перекликается, скорее, не восприятие его современников, но иные страницы Монтеня, вряд ли ему знакомого. Впрочем даже если бы наш художник Монтеня читал, то трудно представить себе, что он стал бы им руководствоваться. Но любопытно, что два эти человека, в разные времена жившие, два человека разной судьбы — мудрый и образованнейший философ и художник, склонный более всего опираться на импровизацию, интуицию, — порою были чрезвычайно близки друг другу. Ватто мог бы повторить слова Монтеня: «…кто присмотрится к себе внимательно, может сразу же убедиться, что он не бывает дважды в одном и том же состоянии. Я придаю своей душе то один облик, то другой, в зависимости от того, в какую сторону я ее поворачиваю. Если я говорю о себе по-разному, то лишь потому, что смотрю на себя с разных точек. Тут происходит какое-то чередование всех заключенных во мне противоположностей. В зависимости от того, как я смотрю на себя, я нахожу в себе и стыдливость, и наглость; и целомудрие, и распутство; и болтливость, и молчаливость; и трудолюбие, и изнеженность; и изобретательность, и тупость; и угрюмость, и добродушие; и лживость, и правдивость; и ученость, и невежество; и щедрость, и скупость, и расточительность. Все это в той или иной степени я в себе нахожу, в зависимости от угла зрения, под которым смотрю. Всякий, кто внимательно изучит себя, обнаружит в себе, и даже в своих суждениях, эту

неустойчивость и противоречивость. Я ничего не могу сказать о себе простого, цельного и устойчивого, я не могу сказать о себе единым словом, без сочетания противоположностей. Distinguo[42] — такова основная предпосылка моего логического мышления».

Заметим, что, в отличие от великого мыслителя, Ватто переносил свою душевную сложность лишь на персонажи своих картин, немногие же автопортреты почти начисто лишены этой сложности.

Ватто не обладал той нравственной отвагой, которая необходима для самопознания, он был болезненно замкнут, и если писал автопортрет, то ничуть не старался идти дальше чисто внешнего впечатления. Известнейший из них, сохранившийся в гравюре Буше, не обладает и сотой долей богатства душевных движений, которыми так щедро наделяет мастер героев своих картин. Разумеется, гравюра Буше не передает всех оттенков выполненного самим Ватто портрета, но можно судить о нем с достаточной определенностью. Он обладает несомненной и безжалостной точностью в передаче сходства, Ватто себе не льстил, и даже вежливый резец Буше не исправил положения. Ватто на гравюре печален, смущен, хороши лишь огромные, распахнутые навстречу миру глаза, лицо же худое и некрасивое, с длинным вислым носом, нелепо противоречит обычной для автопортретов элегантной позе, живописным кудрям парика и отменно прорисованным складкам кафтана. И церемонные стихи Морэна под гравюрой еще более подчеркивают, как чужд живой Ватто этому своему столь приблизительному подобию:

> «Watteau, par la Nature, orné d'heureux talants
> Fut très reconnoissant des dons, qu'il reçut d'elle:
> Jamais une autre main ne la peignit plus belle,
> Et ne la sçut montrer sous des traits si galants».[43]

Нельзя утверждать, что Ватто не хотел открыться зрителю — раз уж он брался за портрет, то не для того, чтобы собою любоваться, но, глядя в зеркало, замыкался и подгонял выражение собственного лица под привычные лики официальных портретов. И лишь нотка элегической грусти отмечала их, будто Ватто не мог утаить ни от себя, ни от других усталости и ощущения слишком быстро уходящей жизни.

…Сложность и «странность» его персонажей все же, видимо, не рождались сразу в его воображении. Обладатель сказочной фантазии, он питал ее адским ежедневным трудом: судя по количеству сохранившихся рисунков, а сохранилось, естественно, далеко не все, он отдавал рисованию долгие часы, не пропуская

ни одного дня. Помимо рисунков, которые делались во имя их самих — штудии обнаженной натуры, например, — он делал множество набросков к картинам, причем для позы одного персонажа рисовал с дюжину разных ракурсов. Такие рисунки бесчисленны: головки дам, профили, этюды драпировок, отдельные рисунки рук. И только один из множества вариантов входил потом в картину, в картину, в которой так трудно угадать, сколь долог был путь к ее окончательному решению.

Ведь глядя на картины Ватто, восхищаясь композиционным его даром, его умением создавать феерические, словно в одно мгновение сымпровизированные образы, трудно поверить, что каждый жест, каждый поворот головы, каждая складка — плод жесткого аналитического труда.

И все же про Ватто нельзя сказать, что он «алгеброй поверял гармонию». Подобно великому музыканту, в чьем исполнении играемые им для развития пальцев и «поддержания формы» гаммы доставляют высокое наслаждение слушателям, подобно такому музыканту, Ватто вкладывает в подготовительные рисунки не только артистизм и совершенное мастерство. Он вкладывает в них четко выраженную индивидуальность манеры.

Так повелось с юности, и это достигло совершенства в его зрелые годы.

Любой лист из карне Ватто несет в себе некую определенность настроения, в натурной штудии, казалось бы, вовсе не обязательную. Он рисует карандашом, сангиной, иногда использует и мел для тонированной бумаги, порой смешивает все эти техники.

Вот один из таких наудачу взятых рисунков, хранящийся ныне в луврском собрании: шесть голов, дамы и кавалеры. Они теснятся на листе, казалось бы, вне видимой действенной связи, одна и та же головка нарисована дважды в разных поворотах, да и господин в берете — возможно, наброски с одного и того же натурщика. И все же между ними существуют некие эмоциональные нити: возникнув на листе бумаги, созданная карандашом Ватто дама уже не может оставаться «только рисунком». Другая дама, нарисованная с той же натурщицы, уже не просто существует рядом, она будто отвернулась от своего же собственного подобия. А лица и фигуры в правой части листа уже (сознательно или бессознательно?) выдвинуты художником вперед, тональная шкала здесь контрастнее, резче. И вот уже на листе возник странный, поэтичный мирок отдельно существующих, но как бы ощущающих присутствие своих «соседей по листу» людей, людей, словно видящих собственное отражение в нарисованном рядом лице, людей, которых

объединяет не только превосходное композиционное построение листа (Ватто уже просто не может рисовать, не компонуя), но и единая эмоциональная тональность: ленивая, кокетливая задумчивость.

Тем более наполнены эмоциональным смыслом рисунки, имеющие собственную, в самих себе заключенную ценность, рисунки, где не теснятся несколько отдельных набросков, но где существует единый образ. Лист из собрания Менье в Париже — некий промежуточный вариант: в нем только один персонаж, повторенный в разных позах, точнее, в последовательных движениях танца или, скорее, пантомимы. Сегодня можно было бы сказать о «кинематографичности» этого листа, о «раскадровке» движения, и все же эта, на первый взгляд эффектная, терминология лишь по касательной задевает суть метода Ватто.

Это не случайно выхваченные позы, но четыре выразительнейших ракурса. Рисунки сделаны с такой тщательностью, которая позволяет предположить известную двойственность процесса работы художника с натуры: ведь в процессе этом — и мгновенные наброски и подробная штудия деталей. Возможно, впрочем, и другое объяснение; художнику специально позировал искусный актер, сумевший на какое-то время сохранить непринужденность длящейся лишь мгновение позы.

Так или иначе, когда фигура переходила из рисунка в картину — а в данном случае нет никакого сомнения, что рисунок сделан для уже знакомого нам «Равнодушного», то Ватто пишет ее, как бы ощущая «стереоскопически», видя объем ее с нескольких сторон и, что самое главное, проецируя движение в предшествующие и последующие изображенному моменту мгновения. Здесь, в рисунке, образ один, но словно бы растянутый во времени и зрительно умноженный.

Но есть рисунки окончательно автономные, хотя не исключено, что и они служили для какой-либо картины. Один из самых знаменитых рисунков Ватто — натурный этюд карандашом и сангиной, изображающий обнаженную женщину, известен под названием «Женщина с вытянутой рукой».

Возможно, это самый поразительный из рисунков Ватто: строгая, можно было бы сказать суровая, верность натуре ощутима в каждом движении карандаша или сангинной палочки. Штрих то наливается густым тоном, подчеркивая рисунок сустава, напряжение мышцы или чуть сгустившуюся тень, то будто тает, побежденный белизной бумаги, словно излучающей свет, — эффект, достигнутый ювелирной гармонией тонов. И вся до пояса изображенная фигура, весь этот нежный торс, на

котором вибрирует свет, буквально плывет в белом поле листа.

Здесь соединяются почти скрупулезная анатомическая точность, удивительно ясная простота четких линий уха, завитков волос, прозрачность — именно прозрачность — густой темной тени на ненарисованной, но угадываемой стене. И за всем этим ощутима манера художника, хотя, казалось бы, строгий протоколизм рисунка не оставляет места для индивидуальной интонации, для причастности столь строгой натурной штудии «миру Ватто».

Тем более что в этом рисунке — как и во многих других — можно без труда различить влияние манеры Рубенса, влияние, давно замеченное исследователями и подтверждаемое одним из сохранившихся писем Ватто.

Разумеется, дело не в технике, не один Рубенс так любил и так умел соединять карандаш и сангину, хотя, возможно, мало кто достигал в этом сочетании таких высот, как он. И не в том, что Рубенс превосходно рисовал женское тело. Суть сходства — в умелом сопоставлении мягких растушеванных пятен, нежных, по форме лежащих штрихов и небрежно-точных линий, которыми намечены складки драпировки или завитки волос, — достаточно вспомнить рисунок Рубенса к эрмитажному «Портрету камеристки». Но более всего в этом рисунке самого Ватто, индивидуальность которого властно проступает сквозь неумолимую точность натурной штудии и реминисценции рубенсовской манеры. Она — в том сочетании конкретности и недосказанности, что так свойственно Ватто, но здесь сочетание это выражается не в сюжете или характере, а в пластической сути рисунка.

Филигранно прорисованные кисти рук, капризный локон с собственным «необщим выражением» соседствуют с почти не тронутым карандашом полем листа, где форма рождается лишь благодаря легчайшему пластическому намеку, нескольким едва различимым штрихам, которых оказывается достаточно, чтобы вылепить освещенную часть торса, вылепить безупречно, хотя разворот фигуры и ракурс достаточно сложны. И этот странный контраст подробнейшей моделировки с богатейшей градацией тонов и едва уловимых движений карандаша сродни тем противоречивым и полускрытым чувствам, что владеют героями картин Антуана Ватто.

Но и в самой модели, в чуть кокетливой истоме, с которой клонится торс юной женщины, в наклоне головы, в такой для Ватто типичной закругленности форм, которой аккомпанирует и общий контур, очерчивающий весь рисунок в целом, — и здесь ощутимо видение Ватто, на этот раз вполне земное. Вероятно,

именно в таких рисунках более всего заметна связь его фантастических композиций с полнокровной реальностью. Ибо здесь все полярно существующим в его живописи законам: за материальным миром угадывается мир фантастический.

В натурных рисунках с самого начала под карандашом Ватто действительность начинала слегка трансформироваться. Чтобы потом возникла новая, причудливая жизнь на картинах почти сказочных.

Были, однако, иные рисунки и иные картины.

ГЛАВА XVI

С юных лет в его карне стали появляться зарисовки будничных фигур парижских улиц, и тогда поэтичный его карандаш словно бы отступал перед решительным натиском бескомпромиссной житейской реальности, а может быть и иначе — художник черпал поддержку в суровой простоте повседневности, хотя куда как редко повседневность эта возникала в его картинах. Здесь не стоит, вероятно, вспоминать о его ранних полотнах, написанных явно в подражание голландским жанрам, — их откровенная несамостоятельность очевидна. Его карандаш был отважнее кисти, его прямое восприятие было многограннее единожды выбранного круга сюжетов. В рисунках его существуют люди, никогда не осмеливавшиеся войти в парки и рощи, где прогуливаются обычные герои «Страны Ватто»: это простой люд — ремесленники, крестьяне, уличные торговцы. Ватто рисует их без всякой сентиментальности, и лицо недалекого крестьянского юноши изображено с печальной беспристрастностью. Обделенный судьбой и природой человек таким и показан, и странно далеким выглядит рядом с этим рисунком мир галантных празднеств.

Очень легко поддаться лежащей на поверхности мысли о раздвоенности художника, видящего суровость обыденной жизни, порой рисующего ее, но более всего стремящегося о ней забыть ради жизни выдуманной.

Но можно подумать и о другом. О том, что мир галантных празднеств никогда не был для Ватто замкнутым миром, о том, что он не претендовал на то, чтобы убедить других в его абсолютной подлинности, что он, как все великие сказочники, знает разницу между сказкой и не сказкой, знает, что сказка может быть мудрой, забавной или грустной, что она может отражать и преображать глубокие мысли и вечные истины, но знает и то, что ее хрупкий мир всегда отчужден от грешной земли, хотя и не может существовать без нее.

Среди уличных зарисовок Ватто есть один несхожий с другими и почти символический рисунок, хотя, право же, здесь нет желания сказать, что художник вложил в него какой-либо особый смысл, вероятнее всего, сам персонаж мог вызвать своею необычностью любопытство художника.

Это горбун-кукольник со своим крохотным театром.

По простоте, по величественному отсутствию суетливой жалости это изображение калеки можно сравнить лишь с портретами шутов, что писал Веласкез в тиши Эскориала. Речь

идет, разумеется, не о равенстве психологизма, ведь у Ватто лишь беглый набросок карандашом и сангиной и лицо кукольника, исполненное совершенно отрешенного покоя, набросано буквально несколькими штрихами.

Глаза старика в тени, глаз не видно, но будто ощутим их взгляд, с ласковой сосредоточенностью устремленный на едва намеченную игрушечную сцену, на которой, видимо, сейчас начнется представление.

В этом рисунке — в отличие от многих других уличных набросков — нет скрупулезной точности форм. Она принесена здесь в жертву выразительности. И действительно, в этом отношении «Горбун с кукольным театром» стоит наравне с иными картинами. Среди полотен Ватто есть работа, живо перекликающаяся с этим рисунком. Речь идет о широкоизвестном «Савояре с сурком» из эрмитажной коллекции[44].

Об этой картине сказано немало лишнего; думается, в ней нет той трогательной сентиментальности, какую порой в ней находят. О времени ее написания высказаны разные суждения. В самом деле, здесь есть противоречия. Вполне зрелая по мысли и по мастерству вещь явно тяготеет к ранним фламандским жанрам Ватто. А тщательный анализ манеры письма приводит ученых к мысли о том, что она была написана в последние годы жизни; это подтверждается и рисунками к ней — о времени их создания позволяют судить наброски, сделанные на том же листке бумаги, наброски к другим более или менее точно датированным картинам.

И все же единодушия в суждении ученых нет. Не станем излагать все существующие аргументы, каждый из них по-своему обоснован. Но нельзя не заметить, что при всей зрелости живописной манеры есть в картине и некая наивность. Мальчик из Савойи с неизменным сурком помещен в самом центре картины, он смотрит, усмехаясь, прямо на зрителя, фоном служит улица провинциального городка или парижского предместья, причем фон этот удален подобно театральному заднику, пространственная связь полянки, на которой стоит мальчик, и этого фона кажется слишком искусственной, хотя цветовая тональность и объединяет до известной степени не совсем убедительные пространственные отношения.

Лицо же мальчика, подобно некоей инкрустации, совершенно вырывается из отвлеченной нейтральности окружения, из театрального фона с кудрявыми облаками на ярко-голубом небе. Оно обладает той степенью портретной конкретности, жизненной неповторимости, которая кажется здесь чрезмерной. Лицо это, усталое, смешливое, обветренное, по-мальчишески простодушное

и по-взрослому недоверчивое, написано в совершенно иной «системе видения», нежели все остальное в картине. В этом есть какая-то ускользающая от точного определения двойственность, тем более что ни лицо, ни пейзаж не входят с совершенной легкостью в тот «мир Ватто», о котором столько раз уже здесь говорилось. Дело не в том, разумеется, что художник написал нищего бродяжку, а не нарядного кавалера, не парк, а пустынную лужайку на окраине. Дело в том, что все в картине написано не так, как обычно писал Ватто, хотя живописная манера здесь отчетливо читается.

Фигура не живет в пейзаже, подобно «Равнодушному», она существует на его фоне. Здесь нет мягкого и вибрирующего света, излучаемого отчасти и самим персонажем, здесь самый обычный свет, льющийся на землю сквозь легкие облака. Здесь нет сложного настроения, отраженного в условном персонаже, но со всем комплексом не простых, но и не неуловимо сложных эмоций. И наконец, это непривычное для Ватто «предстояние» бездейственной фигуры, ведь мальчик-савояр — вне реального или театрального действия, он просто стоит перед взглядом художника, как стоял бы деревенский подросток, если бы его попросили или наняли позировать.

Если это нарочитый прием, то он для Ватто совершенно необычен. Если же нет, видимо, это либо действительно ранняя вещь, либо же веха нового и непривычного еще пути, где художнику многое внове.

Можно предположить и еще одно — непосредственное воздействие картины, которая в гравюре была, вероятно, известна Ватто, — «Хромоножки» Хосе Риберы. И мотив, и эмоциональный настрой обеих работ несомненно сходны: неунывающие, бесприютные подростки. Близки и композиции — сравнительно низкий горизонт, нейтральный обобщенный фон, легкие облака на небе, одинокая фигурка в центре холста; и даже флейта савояра перекликается с беззаботно вскинутым на плечо костылем неаполитанского мальчишки; и открытые их улыбки, и лица, прямо повернутые к зрителю, — все это, несомненно, обладает вполне конкретным сходством.

Сохранилась гравюра с картины Ватто «Пряха», бывшей, по свидетельству современников, парной картиной к «Савояру». Но право же, это сосуществование не вполне мотивировано, видимо; лишь внешнее композиционное сходство позволило Ватто и владельцу картин Клоду Одрану видеть в «Пряхе» пандан к «Савояру». Пряха — представительница обычного городского ремесла, она не чужая персонажам многих рисунков художника, изображавших точильщика, разносчика или торговца. А бродячий

савояр — он ближе к карлику-кукольнику, к романтическому изгою. Когда бы и при каких обстоятельствах ни была написана эта картина, она все равно стоит особняком в искусстве Ватто. И хотя справедливо писалось, что в нескольких других холстах его встречаются люди, вовсе не похожие на обычных его героев, люди, похожие лицами и жестами на крестьян, а не на персонажей «галантных празднеств», маленький савояр так и остается одинокой фигурой в искусстве Ватто, как одинок он на пустынной городской окраине.

И если можно найти аналогию «Савояру» в искусстве Ватто, аналогию не только внешнюю, но и внутреннюю, то, как ни странно, приходит на ум скорее всего «Жиль»[45]. Актер на сцене. Но вовсе не похожий на обычных театральных героев Ватто.

ГЛАВА XVII

Это один из шедевров художника.

Особенно если понимать слово «шедевр» в его изначальном смысле: не просто лучшая, но главная работа мастера.

В история искусства «Жиль» практически не имеет аналогий.

Мало кто вообще писал актеров. Тем более никто не решался показать актера в полном бездействии. Для самого Ватто это было шагом отважным: написать фигуру в самой середине холста, заполнив большую его часть широким, совершенно скрывающим тело комедианта балахоном, а в глубине изобразить лица других актеров, весельем и оживлением резко контрастирующие с почти неподвижным лицом героя.

О «Жиле» высказано множество предположений, серьезных, любопытных, но не доказуемых окончательно. Предполагают, что это было нечто вроде вывески для театра, афиши для спектакля, назван даже конкретный актер — Беллони, в театре которого шло представление, где фигурировал ослик, каковой написан и на фоне картины Ватто. В ту пору итальянская комедия и впрямь нуждалась в рекламе, спектакли ее посещались неохотно.

И вот что любопытно.

Перед одним из спектаклей актер Томмазо Визентини — правда в костюме Арлекина, а не Жиля-Пьеро — произнес печальную речь:

«Господа! Меня заставляют играть множество ролей. Я чувствую, что во многих из них я вам не нравлюсь. Вчерашний деревенщина назавтра становится совсем другим человеком и говорит остроумно и нравоучительно[46]. Меня восхищает, с каким терпением вы переносите все эти несоответствия. Я был бы счастлив, если бы ваша снисходительность распространилась и на моих товарищей и если бы я мог зажечь в вас любовь к ним. Две вещи отвращают вас от нас: наши собственные недостатки и недостатки наших пьес. Что касается нас, я прошу вас подумать о том, что мы — иностранцы, вынужденные забыть самих себя для того, чтобы вам понравиться. Новый язык, новый вид спектаклей, новые нравы. Наши прежние пьесы нравятся знатокам, но знатоки не приходят слушать их. Дамы (а без них все блекнет), которым приятно блистать на своем родном языке, не говорят на нашем языке и не понимают его; как же мы можем понравиться им? Как бы трудно ни было нам отделаться от предрассудков, приобретенных в детстве благодаря воспитанию, наше стремление служить вам ободряет нас, и, если только захотите, чтобы мы продолжали стараться, мы надеемся сделаться если не

превосходными, то, во всяком случае, менее смешными, на наш взгляд, и, быть может, более сносными…»

И тем более любопытно, что вслед за этой речью актер прочел на смеси итальянского и французского языков басню Лафонтена «Мельник, его сын и осел». Опять-таки осел, присутствие которого в картине дает неожиданно богатую пищу для предположений.

Здесь нет желания сказать, что Ватто написал именно Визентини. Но очень вероятно, что ситуация в итальянском театре была одним из слагаемых тех мыслей и ощущений, что питали картину.

Трудно даже с уверенностью утверждать, что перед нами сцена из итальянской комедии. Костюм самого Жиля принадлежит и Италии и Франции, пиния говорит об Италии, а лицо актера, знакомого нам по эрмитажной картине «Актеры Французской комедии», вновь возвращает мысль в Париж.

В картине сплавлено воедино столь много впечатлений и мыслей, что относить ее к какому-то одному спектаклю вряд ли стоит.

Все зыбко в этом полотне. От сюжета до вызываемых им чувств и мыслей.

Эта зыбкость, неустойчивость, «странность» не дает оторваться от нее взгляду. Картину считают печальной, едва ли не трагической. А между тем лицо Жиля, если смотреть на него, и только на него, трагичным не кажется, напротив. Круглое, курносое, с чуть приоткрытым, как у куклы, ртом; большие темные глаза смотрят, скорее, растерянно, чем грустно.

Фигура актера, чудится, не стоит на земле, а подвешена, подобно плоскому картонному паяцу, на невидимых нитях, и странное оцепенение сковывает ее, в то время как актеры в глубине полотна улыбаются, двигаются, разговаривают. Они из плоти и крови и совсем не обращают внимания на отвернувшегося от них задумчивого чудака.

У Жиля нет иных собеседников, кроме зрителей.

Взгляд его устремлен за пределы холста, с которым слита невесомая его плоть. И зритель невольно вступает в безмолвный, интимный и доверительный диалог с глядящим на него человеком. Но рассматривающий картину зритель ощущает себя невольно и зрителем театральным, для которого Жиль — смешной неудачник, печальный и недалекий влюбленный. И нелепый бесформенный балахон, и потерянная поза, и нарочито театральный задник не дают забыть о сцене, тем более что и низкий горизонт способствует тому, что мы смотрим на актера как бы снизу — из партера.

И уже не различить, где живое лицо актера, а где маска

комедианта, где кончается театральная наивная доверительность и начинается доверительность просто человеческая.

Многозначность картины усугубляется вибрирующей, чрезвычайно искусной живописной фактурой: воздух будто струится перед фигурой актера, приводимый в движение нежными и энергичными мазками обычных для Ватто пепельно-золотистых, лиловатых, оливковых, серо-розовых тонов, которыми написан балахон Жиля. Но эти действительно обычные для Ватто тона здесь высветлены и в сумме создают белую одежду Жиля, одежду, как бы просвечивающую сквозь дымку сумерек или, может быть, вобравшую в себя отблески театральных огней.

А лицо Жиля, моделированное четко и скупо, ищет сочувствия зрителей, эфемерная, утомительная жизнь подмостков ему постыла, холст Ватто сковал движения человека, как сковывает их роль, сколько бы импровизации в нее ни вносил комедиант.

Так что же — действительно есть здесь трагическое начало? Или вновь это домыслы нашего, любящего все усложнять, века? А может быть, и впрямь это только вывеска, в которой неуместен сложный характер, и потому он проступает с такой неумолимой очевидностью?

Но в любом случае — для чего бы ни была написана картина — одиночество задумчивого созерцателя в веселом спектакле видится Ватто скорее смешным, чем печальным. Художник по-прежнему иронизирует над тем, что сродни его страданиям, он жесток прежде всего к самому себе, и в этом, наверное, и заключено то, что делает картину грустной.

Неловко проницательному и чуткому зрителю уходить от холста, как неловко оставлять так и не сказавшего самого главного, потаенного человека.

Будь это в самом деле только вывеска, необычность картины стала бы, пожалуй, более объяснимой. Художник, пишущий просто картину (особенно если этот художник застенчив, как Ватто), более сдержан: он знает, картина — это его прямая речь, обращенная к зрителю, над картиной художник всегда размышляет, что-то излишне откровенное можно и скрыть.

А что такое афиша для странствующего балагана или даже для парижского театра, кто станет искать в ней скрытый смысл или тем более исповедь художника, да никто и не поинтересуется, кто эту афишу писал.

И потому, делая вывеску для театра, Ватто мог бы быть куда свободнее, как был он ничем не скован, когда через несколько лет с поразительной легкостью и невиданной фантазией писал вывеску для лавки Жерсена. Работая как бы для забавы, художник

забывает об обычной сдержанности, делается непосредственнее; спрятанные от других, да и от самого себя мысли, никогда не произносившиеся ни вслух, ни даже в глубине души, вдруг почти что сами возникают на холсте.

Ведь если согласиться, что каждая настоящая картина в какой-то мере духовный автопортрет художника, то, чем свободнее художник, тем больше сходства.

Как бы то ни было, трудно отказаться от мысли, что в «Жиле» Ватто как бы застал врасплох собственную душу. Сказал больше, чем хотел.

Утверждать, что печальный паяц — та роль, в которой видит себя художник на жизненной сцене, было бы смешной банальностью — слишком уж на поверхности лежит такое суждение.

Но повторим уже мельком сказанное: страдающий комедиант вызывает больше иронии, чем сочувствия. И это легкое пренебрежение к собственному герою, сквозящее в великолепном холсте, звучит как приговор самому себе, вскользь произнесенный с подмостков или просто с афиши беззаботного театра.

Но кроме того, в картине есть нечто вечное.

Подобно тому как в литературе есть бродячие сюжеты, есть в живописи вечные образы, вечные типы. Таков задумчивый и смешной лицедей. Его можно узнать в карликах Веласкеза, в комедиантах Домье, клоунах Тулуз-Лотрека, в акробатах и актерах Пабло Пикассо.

Жиль Ватто — один из самых законченных персонажей подобного рода.

Лишенный жестов и мимики, симметрично и плоско вписанный в холст, он спокойно существует во времени, словно навсегда остановившемся для него. Ему чуждо все, что скоротечно и преходяще. Суета за его спиной — в движениях актеров. Смех и веселье зрителей — перед ним. А он остается неизменно недвижным, со смешным и трогательным укором в круглых, ласковых и умных глазах.

У Ватто не было и не будет больше таких картин. Ведь все остальные актеры на его полотнах в движении, нередко утрированном, забавно церемонном или непомерно эффектном. Рядом с ними Жиль неуклюж, беспомощен. И никто, кроме него, не нуждается так в ободряющем взгляде зрителя.

Возможно, со временем загадка личности Жиля будет решена и мы узнаем, кого и когда писал Ватто в образе этого странного персонажа. Но ничто не поможет нам проникнуть в тайну того, что за мысли, что за страдания стояли за этим холстом, что подтолкнуло Ватто на такую царственную простоту композиции,

на такую обезоруживающую откровенность, на полную душевную беззащитность.

Зато внимательный зритель, запомнивший печальный и доверчивый взгляд комедианта, станет замечать, что и со многих других картин Ватто смотрят на него порой столь же грустные и доверчивые взгляды. Брошенные мимоходом из нарядной и веселой толпы, они, подобно Жилю, но, разумеется, далеко не с той щемящей силой создают интимную доверительную связь между зрителем и героями картины, связь тайную, потому что люди страны Ватто обязаны быть беззаботными или стараться казаться ими.

Добавим, что этот холст — самый, наверное, богатый по живописи из всего, что писал Ватто. Ни в одной другой картине не было столь большой поверхности (высота картины без малого два метра) одного цвета, при этом пластически совершенно однообразной: ведь балахон Жиля едва моделирован. И именно здесь богатство нюансов палитры Ватто прозвучало с ошеломляющей силой. Цвет обрел самостоятельную ценность. Мерцание бесчисленных оттенков само тревожит душу и вызывает ощущение вместе радостное и горькое. Ватто показал себя достойным последователем Рубенса, у которого цвет порой говорил больше самого действия.

Словом, в «Жиле» соединилось все лучшее, чем был отмечен судьбою талант Ватто. И застенчивая человечность, и умение понимать людей, вовсе не желая говорить о них слишком бесцеремонно, и любовь к театру, и способность увидеть за маской лицо, за комедиантом человека, и дивный колорит, и, главное, высокий дар сказать и показать многое с той долей улыбки, которая настойчиво напоминает о том, что нет ничего однозначного в этом мире.

В «Жиле», более чем где-либо, есть отчетливая недоговоренность.

Бывали портреты более сложные; но никто еще не писал двойственность человека и актера. Во всяком случае, это не удавалось еще никому так, как Ватто. В этой его картине чуть ли не впервые в истории живописи появилось то, что для современного искусства стало естественным.

И трудно представить себе, что, написав «Жиля», Ватто мог спокойно вернуться к прежним своим героям. А то и к вещам куда более тривиальным, заказным, без которых он не мог обходиться, — из-за данных обещаний, из-за того, что все их писали. Или просто из-за денег.

ГЛАВА XVIII

И здесь, рискуя вызвать недоумение читателя, автор прерывает рассказ о жизни Ватто, чтобы поразмыслить о том, что на первый — только на первый! — взгляд прямого касательства к нашему повествованию не имеет.

Не раз уже говорилось на этих страницах, что о времени Ватто известно больше, нежели о самом художнике. Но до сих пор речь шла лишь о событиях, которые — пусть и очень отдаленно — все же соприкасались или могли соприкасаться с искусством его или его судьбой. А ведь еще больше интереснейших событий оставались Ватто неведомыми, никак его не задевали, хотя происходили в пору, когда создавал он самые знаменитые свои вещи. Так можно ли совсем умолчать о том, что происходило и за пределами видимого им или им угадываемого? Да и вообще: возможно ли сказать, что некие значительные и так или иначе с искусством связанные события могли совсем не коснуться Ватто? Разве такое бывает в мире, где все переплетено и взаимосвязано?

Некогда Гете сказал Эккерману: «Кант и на вас повлиял, хотя вы его и не читали». Удивительно мудрые слова. Жизнь всякого мыслящего человека, а особенно ежели речь идет о художнике, и художнике, как могли мы убедиться, гениальном, не может быть рассматриваема лишь в связи с тем, с чем сталкивался он непосредственно. Он — резонатор, чуткий до боли, он ощущает едва уловимое эхо суждений, дошедших до него неведомыми путями; мнение, мелькнувшее в разговоре случайным воспоминанием о давно минувшем споре, расцветает вдруг в его воображении парадоксальным цветом, вспыхивает нежданными ассоциациями, корни которых никто — и он, художник, еще менее, чем другие, ведь ему это совершенно неважно — не в силах сыскать. Но ведь так любопытно, да и полезно вспомнить — каков был мир, куда едва ли проникал взгляд Ватто. И, быть может, о чем-нибудь еще окажется интересным задуматься, ведь шел век, когда все рушилось и менялось, когда человечество училось смеяться само над собою, чему и наш художник способствовал в великой мере.

Конечно, было бы непростительной наивностью искать прямые связи между, например, тем, что в пору, когда Ватто писал лучшие свои вещи — в 1715 году — двадцать молодых русских художников отправились учиться за границу — в Италию, Фландрию, Голландские штаты, что писали они вещи для своего времени удивительные — достаточно вспомнить хотя бы портреты работы Никитина или Андрея Матвеева. Об этих людях

Ватто, скорее всего, не слышал и слышать не мог. Но за частным этим событием вставало и то, что не проходило мимо внимания французов, даже далеких от политики — мужание новых исторических сил, смещение общего развития культуры. И самые нелепые, перелицованные вздорными газетами или глупыми путешественниками слухи об огромной и незнакомой прежде северной державе вкупе со скупыми рассказами побывавших в России французских живописцев, с тревожной славой русского оружия — разве не меняло это общее представление о мире в душах самых консервативных парижских обывателей. И не таким уж пустым занятием, ежели вдуматься, будут даже столь прямые исторические сопоставления: ведь окружавшая Ватто действительность формировалась и из осколков и отсветов неведомых ему событий. Он мог многого не знать, но нам-то надо представлять себе то, о чем он по какой-нибудь случайности мог и прослышать.

Тем более, что сейчас мы говорили о событиях далеких, почти легендарных для Ватто, но были ведь и иные, с Францией соприкасавшиеся, а то и прямо проникавшие в нее.

Как мало мы задумываемся, говоря об эпохе Ватто, о соседней Англии. Слишком привычна мысль, что французская культура была де всегда впереди, что Париж — столица просвещенного мира, что из него просачивались в чопорный и консервативный Альбион вольнодумные идеи, но ведь было-то все, скорее, наоборот.

Никто, конечно, не станет спорить с тем, что художества в Англии основательно поотстали и когда Ватто писал лучшие свои картины, Лондон мог похвастаться лишь мастерскими, но скучными портретами немца Неллера и хоть и грандиозными, но донельзя пресными и эклектичными росписями Джеймса Торнхилла в новом соборе св. Павла. Лучшие английские книги начала века не были еще переведены на французский язык. Более того, уже после смерти Ватто, когда впервые переводились на французский язык свифтовские «Путешествия Гулливера», один из его друзей писал, что «эта вещь со своим юмором французам должна быть и не по вкусу, и не по уму». И отчасти оказался прав, поскольку совершенно лишенный порядочности переводчик переделал в книге решительно все политические намеки, чтобы они пришлись французам «по вкусу». Но не в переводах ведь суть. Англомания понемножку овладевала парижским светом, еще робко, но достаточно, чтобы в нем появились усердные читатели, а стало быть и пересказчики и комментаторы новых книг, памфлетов, журналов, знаменитых сатирических журналов, которые и не снились самым дерзким французским

вольнодумцам. Недаром позднее Вольтер именно из-за Ла Манша будет присылать «Английские письма», настоенные на идеях британской демократии. Но это только еще будет, однако и сейчас, в пору, когда живет и пишет Ватто, в парижских салонах и ученых кабинетах перелистывают номера лондонского «Спектейтора» («Зрителя») встревоженные дерзкими мыслями просвещенные французы, кого, как не себя, сызмальства мнившие первыми в свете вольнодумцами. Словно другой век; другой ход мысли, свободное движение от темы к теме — тончайший галльский литературный вкус и традиционное острословие не сумели создать могущественнейшее интеллектуальное оружие нового времени — журналистику; были философы, публицистов Франция не знала. Стил и Аддисон если и не самыми первыми в Англии, но стали все же родоначальниками явления, которому суждено было сделаться столь опасной грозой для тронов и вообще любых властей предержащих. «Спектейтор» выходил ежедневно. Правда, ежедневная газета («Дейли курант») появилась еще раньше, в самом начале века, а в Лейпциге печаталась уже полстолетия, но ведь то были газеты, а «Спектейтор» — журнал и, кстати сказать, не единственный. И каждый день неутомимый Аддисон печатал в нем свои статьи. «С чувством большого удовлетворения слышу я о том, что наш великий город ежедневно требует эти мои статьи и воспринимает мои утренние лекции с подобающей серьезностью и вниманием, — писал он в одном из мартовских номеров 1711 года. — Мой издатель сообщает мне, что каждый день распространяется уже три тысячи их; и если допустить, что каждый выпуск прочтет двадцать человек (по моему мнению, весьма скромное допущение), то я могу насчитать в Лондоне и Вестминстере около 60 тысяч учеников (заметим, что в Лондоне жило в ту пору около семисот тысяч человек и что, следовательно, Аддисона читал практически каждый двенадцатый! — было ли что-нибудь подобное во Франции! — *М. Г.),* которые, я надеюсь, позаботятся о том, чтобы выделиться из бездумного стада своих невежественных и невнимательных собратьев… Я буду стремиться оживлять нравственность остроумием и закалять ум нравственностью, с тем, чтобы мои читатели могли, если возможно, обнаруживать следы и того и другого в моих ежедневных рассуждениях… Ум, хотя бы один день остающийся без полезной нагрузки, дает ростки безумств, которые можно уничтожить только постоянным и усердным трудом». Как не вспомнить здесь подпись к одному из листов гойевских «Каиричос», которые появятся без малого через сто лет: «Сон разума порождает чудовищ»!

И далее: «…не гораздо ли лучше получать знания о самих себе, чем слышать о том, что происходит в Московии или Польше». Это уж совсем удивительные слова — «знания о самих себе», это именно то, о чем будет писать Герцен, размышляя о времени Ватто: «Оканчивался XVII век, и сквозь вечереющий сумрак его уже проглядывал век дивный, мощный, деятельный XVIII век; уже народы взглянули на себя, уже Монтескье писал, и душен становился воздух от близкой грозы».

Тут, вероятно, и читатель, скептически относящийся к пассажам о лондонском журнале, скорее всего, Ватто и не читанном, согласится, что не так уж они далеки от главного предмета нашего размышления: «знания о самих себе», «народы взглянули на себя» — как все это сродни Ватто, самоиронии, рожденной (не впервые ли в живописи!) в его картинах. Пусть не читал он лондонских журналов, а Аддисон не слыхивал о французском живописце, но они дышали тревожным воздухом единого времени и сами его этой тревогой — благотворной и необходимой — насыщали. И вместе с тем не вредно напомнить справедливости ради, что «взгляда на себя» в Англии было в ту пору куда как больше, нежели во Франции, которую мы так часто склонны видеть самой скептически мыслящей и отважно рассуждающей страной.

Куда все сложнее. И куда более сцеплено друг с другом, пусть и очень опосредованно. Аддисон — один лишь пример, издавали свой журнал и великий Свифт с прославленным остроумцем виконтом Болингброком. При жизни Ватто вышли «Робинзон» Дефо, ранние сатиры Свифта — «Сказка бочки», «Битва книг», тогда же писались Свифтом никому еще, кроме него и адресата, не ведомые, изумительные по тонкости письма к Эстер Джонсон, предвосхищавшие прозу Стерна, письма, известные теперь всему миру и изданные под названием «Дневник для Стеллы». И снова вопрос — имеет ли частная переписка английского священника и литератора какое-либо касательство к живописи Ватто? Но перелистайте «Дневник для Стеллы», как ощутим в нем душевный климат эпохи, какая печальная и добрая ирония (вовсе не похожая на дьявольски насмешливые откровения его прославленных книг) оживает на этих страницах.

Ватто был одинок, ибо не знал тех, с кем роднила его история, но одиночество его — для него трагичное — было отчасти и эфемерным, ибо талантливейшие люди земли находились с ним в неведомом родстве, вместе с художником создавая фундамент еще только возникающей культуры. Они не знали не только друг о друге, скорее всего они не знали и другого искусства, кроме собственного, — тот же Свифт почитал скучного

Неллера за великого мастера и покупал на аукционах картины не дороже фунта (надо думать, очень плохие картины).

Да что говорить, общность мироощущения, связывавшая тогда (для них самих неведомо) великие умы и великие души, вовсе не помогала людям, занимавшимся даже близкими делами, понимать друг друга. Самые возвышенные и весьма интересные эстетические суждения Шефтсбери решительно не занимали художников, Хогарт во всяком случае Шефтсбери не читал, хотя и решался осуждать. Хогарт вообще пример на удивление красноречивый, ведь даже собственным рекомендациям, изложенным в его «Трактате красоты», он едва следовал.

Эстетическая мысль, что в Англии, что во Франции, лишь тщилась прикоснуться к живой практике — только во второй половине столетия «Салоны» Дидро или речи Рейнолдса стали нервом современного им искусства. А пока идет подспудное разобщенное брожение умов. Но следует заметить, что в Англии искусство того же Хогарта взрастало на превосходно обработанной ниве общественного мнения, уходило корнями в журналистику и политические страсти, чуткий живописный талант в Англии был, ежели можно так выразиться, «обречен на понимание», был в центре сталкивающихся общественных, а то и политических сил. А во Франции подобный талант был точно так же обречен, но на одиночество — ведь лучшие умы Франции предвидели и прозревали, в то время как британские таланты размышляли, сопоставляли, подводили итоги, что, в сущности, и понятно, поскольку социальный переворот в Англии уже произошел, а во Франции его только ожидали.

Но и другое важно. Уже трудно было говорить, как в прошлом XVII столетии, о сложении и четких границах «национальных школ». Разумеется, английские журналисты писали об английских проблемах, но в проблемы эти властно и уже совершенно неумолимо входило искусство иноземное. Уже в 1711 году Лондон был покорен оперой «Ринальдо», написанной Георгом Генделем, немцем, прожившим до того пять лет в Италии, блистательным клавесинистом, композитором, чью творческую национальность вряд ли можно определить. И все же он не мог конкурировать с оперой чисто итальянской или на чисто итальянский манер написанной, да еще с участием итальянских певцов. «Влюбленный часто изливал свои чувства и завоевывал сердце принцессы с помощью языка, которого она не понимала», — писал тот же Джозеф Аддисон; и он же замечал (он многое знал и о Франции, в то время как французы об Англии знали куда как меньше), что «музыка французов действительно очень хорошо приспособлена к их произношению и акценту,

поскольку вся их опера замечательно соответствует духу такого веселого народа». Но мы-то знаем, что зато в Лондоне процветала национальная драма и все театральные баталии происходили между английскими труппами, а во Франции царствовали итальянцы.

Италия, с уже угасающей тогда культурой, все еще сохраняла могущественное влияние на все без исключения европейские страны — от великих держав до крошечных германских герцогств. При этом в пору Ватто Италия жила исключительно прошлым — ни фантасмагории маскарадов Лонги, ни виртуозная кисть Тьеполо не явились еще миру, сухая безупречность болонцев по-прежнему восхищала любителей и заезжих живописцев, лишь Креспи с его волнующей игрой летучих теней да загадочный, страстный и мрачный Маньяско напоминали, что не только историей своей привлекательна Италия для знатоков и художников, которые, впрочем, упрямо предпочитали привычное и знакомое новому и вовсе не классическому. Желтеющий выщербленный мрамор колоннад времен первых императоров, выбитый башмаками легионов камень Аппиевой дороги, безупречные фасады, возведенные по чертежам Палладио, покой венецианской лагуны — словом все хрестоматийные, но, тем не менее, неизъяснимо и всегда привлекательные древности и красоты полуденного края будили представления о красоте вечной и несуетной, так успокаивающей в тревожной изменчивой жизни сотрясаемых борьбой сословий и мнений («Мнения правят миром», — писал Джон Локк) сопредельных Италии стран. Шефтсбери, о котором был уже случай упомянуть, прожил в Италии самые плодотворные свои годы и умер в Неаполе, ни разу, естественно, не задумавшись о неведомых иностранцам проблемах современных потомков Ромула. Да и сами итальянские художники, не находя у себя на родине ни вдохновения, ни признания, ни просто богатых заказчиков, искали покровительства иностранных меценатов, как Себастьяно Риччи — в Англии, как позднее Тьеполо в Вюрцбурге и Мадриде. Судьба итальянских комедиантов и певцов нам уже известна, впрочем, театр оставался во многом и итальянским. «Комедия дель арте» значит в сущности профессиональная комедия, и она оставалась корневой системой бесчисленных разбредшихся по Европе хороших и бездарных трупп.

Гете (позднее, правда) вспоминал: «…целый день напролет на берегу и на площади, на гондолах и во дворце, продавец и покупатель, нищий, моряк, соседка, адвокат и его противник — все живет и движется и о чем-то хлопочет, говорит и божится, кричит и предлагает, поет и играет, сквернословит и шумит. А

вечером они идут в театр, где видят и слышат свою дневную жизнь, искусно сгруппированную, изящно принаряженную, переплетенную со сказкой, отодвинутую от действительности, благодаря маскам и близкую к ней в бытовом отношении. Этому они по-детски радуются, снова кричат, хлопают и шумят».

Не стоило бы, наверное, приводить столь длинную цитату даже из самого Гете, если бы не ощущалось в ней то, о чем и ради чего пишется эта глава — соприкосновение — причудливое и живое разных культур. Будто автор «Фауста» разглядел в итальянском театре нечто, что может объяснить и сегодня какие-то качества искусства Ватто, его видение итальянских актеров, его восприятие жизни «искусно сгруппированной», как очень точно написал Гете.

Все же Италию, особенно старую, знали и понимали поверхностно и плохо. Люди наиболее чуткие воспринимали ее покой, дыхание старины, но не умели отличать древность от ее ловкого повторения, посредственные принаряженные копии от настоящей античности, разбросанной по случайным коллекциям, никем не изученной и не систематизированной.

Ведь даже Помпеи, знаменитые Помпеи, начали раскапывать лишь в 1748 году, в пору же Шефтсбери и Ватто лишь крестьяне, копавшие землю в окрестностях Неаполя, натыкались порой на старые камни стен или ступеней, досадуя на скверную почву. А путешественников становилось все больше, то было время, когда фигура классического британского джентльмена, пустившегося в путь ради удовлетворения благородной любознательности (имевшего на то, разумеется, досуг и запас полновесных гиней, столь ценимых в разоренной и обнищавшей Италии), становилась все более знакомой «падроне» — хозяевам гостиниц, когда возникала понемногу пресловутая профессия «чичероне» — проводников-краснобаев, унизивших имя знаменитого оратора, от которого произошло название их профессии[47].

Но даже путешественники, наиболее просвещенные, редко привозили из Италии идеи и представления, действительно полезные для искусства их родины. Как известно, люди находят чаще всего то, что им найти хочется. В пору же возникновения живого, пропитанного сомнениями искусства — как у Хогарта или Ватто — классика могла послужить и вовсе дурновкусию или уж во всяком случае консерватизму.

Когда весной 1779 года тридцатитрехлетний Жак Луи Давид побывал в Помпеях, он сказал своему спутнику и проводнику, знатоку и любителю древности Катрмеру де Кенси: «Мне сняли катаракту» — античность помогла ему найти форму для реализации идей близящейся революции. Когда же во времена

Ватто в Италии жил английский художник Уильям Кент, он видел в классике лишь неиссякаемый источник эффектного плагиата, сумел привить свои представления о прекрасном знатным соотечественникам — Томасу Коуку, а главное, графу Берлингтону, меценату и богачу, другу короля, человеку, не лишенному таланта (он был архитектором-любителем), но не наделенному вкусом. Тут, кстати сказать, и принесла печальные плоды губительная удаленность возвышенной теории от реального земного художества. Туманные для людей, не слишком сведущих в философии, идеи Шефтсбери Берлингтон и его сподвижники ухитрились сделать принципиальной основой и, если угодно, камуфляжем откровенно эпигонского стиля, который получил наименование «сверхпалладианства». И гениальный зодчий Рэн, автор собора св. Павла (Сейнт-Поул) в Лондоне, вынужден был уйти в отставку, уступив место совершенно ничтожному архитектору Бенсону, который мог гордиться лишь раболепной приверженностью к мертворожденной доктрине берлингтоновского «сверхпалладианства».

И хотя почетнейший приз французской Академии назывался Римской премией, хотя по традиции парижские художники считали Рим Меккой искусства, к паломничеству в эту Мекку мало кто стремился. Театр и музыка легко и естественно вливались из Италии во Францию и Англию, а художество лишь вспоминало о прошлом и ждало будущего.

Даже в Испании, совершенно оскудевшей сколько-нибудь значительными художниками, в Испании, где после смерти Клаудио Коэльо в 1693 году ничего интересного до Гойи так и не произошло, отношение к Италии было достаточно скептическим. Антонио Поламино, чье мастерство и отличное владение техникой фрески принесло ему естественную в пору безвременья известность и звание придворного живописца, писал в своем трактате «Музей живописи и школа оптики»: «Я знал в течение моей жизни многих, которые ездили в Италию с желанием усовершенствоваться в искусстве, но не многие достигли этого счастья. Тем же, которые достигли совершенства, помог в этом их природный талант, и поэтому они оказались более способными легко воспринять плоды и обратить их в полезное питание, изучая с пылкостью знаменитые статуи греков (надо полагать, римские копии! — *М. Г.)* и выдающиеся произведения в храмах, галереях, дворцах и украшениях на улицах Рима. Многие же ничего не достигли, то ли потому, что не имели таланта, то ли потому, что имели его настолько мало, что, пораженные видом стольких чудес, проводили много месяцев и даже лет, не

предпринимая ничего существенного, оказавшись неспособными сосредоточиться на важном для них. Утомленные тщетной погоней за счастьем, работая на чужбине, они начинают вспоминать прелесть и отдых на своей родине… По этому поводу вспоминается известная в Италии и в Испании поговорка: „Кто каким уедет в Рим, таким и вернется“… И тот, кому не представится такого случая, не должен отчаиваться, уверенный в том, что в нем заложено то, что поможет достичь успехов…»

Подтверждением мысли Поламино служит тот факт, что побывавшие в Италии Кент и Куапель остались вполне посредственными художниками. А Ватто и Хогарт, как известно, в Италию не ездили.

Это не значит, что Италию не должно было изучать, просто шло то время, когда искусство вглядывалось в современность более пристально, чем в вечные проблемы.

Удивительно — не только во Франции рубеж столетий стал рубежом эпох. Голландские штаты и Фландрия, давшие миру в семнадцатом веке Рембрандта, Хальса, Вермеера, Рубенса, ван Дейка, Снейдерса, вовсе перестали быть достойными участниками движения европейского искусства. И если во Фландрии это в известной степени объяснялось бесконечными войнами, чужеземной — испанской и французской — властью, упадком нации, то Голландия — Республика соединенных провинций — независимая богатая страна, первая морская держава, могла похвастаться лишь числом колоний, мануфактур и кораблей, но отнюдь не художественной школой. Один из самых известных нидерландских мастеров той поры, Карл де Моор, кажется сейчас не более, чем умелым ремесленником, а посланный в Голландию учиться живописи Андрей Матвеев не смог найти на родине Рембрандта лучшего учителя, нежели ничтожный Арнольд Боунен.

Не будем, однако, забывать — если никакой, в сущности, роли в развитии художеств Фландрия и Голландия не играли в пору Ватто, то уже в царствование Людовика XIV в соединенных провинциях находила приют вольная мысль из Франции. Здесь издавна печатались запрещенные во Франции сочинения, король справедливо видел в маленькой республике опасного соперника не только на море и в торговле, но и на ристалище мнений. Конечно, Ватто не читал стихов Лейкена или Пота, как не знал философии Спинозы, чья мысль пропитывала голландскую поэзию и прозу, но любопытно заметить, что, как и в Англии, здесь зрели те интеллектуальные силы, которые, оставаясь сами по себе неведомыми даже просвещенным французам, создавали воздух времени, что продувал из конца в конец маленькую

Европу, казалось, становившуюся все меньше по мере «миграции мыслей», все более частых путешествий, гастролей, не говоря уже о том, что чаще и чаще — вспомним Вольтера — выдающиеся умы времени жили в изгнании, а порой и по собственной воле — как Лейбниц — долгие годы проводили за границей.

Удивительно, что XVIII век в истории самых разных искусств начался едва ли ранее своей середины. В Италии, Англии, Франции (кроме, разумеется, самого Ватто), в Испании, в германских странах первые значительные имена появились лишь в 1730-е годы, первая же действительно важная для культуры столетия гравюра Хогарта «Пузыри Южного моря» по печальной иронии судьбы вышла в свет в год смерти Ватто.

Случилось так, что у нашего художника не было ни одного великого современника, ни одного сколько-нибудь достойного соперника.

Ни одного. Ни в одной европейской стране.

Были художники прославленные, знаменитые, осыпанные почестями, были художники модные, обладавшие совершенным мастерством. Но в большом искусстве несомненна странная, долгая пауза.

Видимо, в такое время лишь мастер, подобный нашему герою, мог выйти на авансцену истории. Живописец, чье искусство соткано из сомнений, тревог и предчувствий, оторванный от века минувшего и еще чужой будущему веку. И странно — это сумели почувствовать современники.

Был уже случай сказать о том, что в салоне 1704 года было множество картин весьма почитаемых живописцев. Ватто, как известно, среди них не было. И академиком Ватто стал с опозданием, и ни на одной выставке картины его не показывались. И если посмотреть с позиций его времени, то относительное признание Ватто достаточно удивительно, поскольку было кому и чем затмить его маленькие и непривычные картинки.

Картины Куапеля-отца, де Труа, де Ла Фосса, де Булоня, пейзажи Этьена и Габриэля Аллегренов, действительно великолепные по живописи и блеску исполнения портреты Ларжильера и Риго — холсты эти, большая часть которых рассеяна сейчас по провинциальным музеям, и ныне производят впечатление. Пауза в истории искусства вовсе не означает упадка профессионализма, и можно только удивляться тому, как не затерялась среди всего этого — пусть слишком слепящего — блеска мягкая живопись нашего художника.

Это можно объяснить, вероятно, лишь одним.

Именно такое искусство более всего было необходимо тогда

мыслящему и тонко чувствующему зрителю. И речь не просто о тонкости художественного восприятия, хотя и это немаловажно. Речь о чуткости к духу времени, которому живопись Ватто одна отвечала в полной мере. То был процесс, разумеется, совершенно неосознанный. Люди, чьи умы были всерьез обеспокоены сознанием близящихся перемен, ощущением того, что прежний образ художественного мышления, прежние представления о стабильности чувств и мнений безвозвратно уходят, еще не знали, что придет на смену этому уходящему. Они читали заморские журналы, суждения мудрецов в книгах или пересказах переходили из уст в уста, сомнения, подхваченные и умноженные перьями, наиболее острыми и восприимчивыми, истончали и настораживали людей, и пышное великолепие картин, полных искусственных страстей и театрального величия, восхищало многих, но уже мало кого трогало и могло обмануть.

Сравнительно ранний успех Ватто у самых чутких знатоков — точный и правдивый индикатор вкусов и исканий времени. Мало кто из художников мог похвастаться при официальной неизвестности столь высокой репутацией и обилием заказов. Смешно было бы полагать, что покупатели в ту пору были умнее или проницательнее, чем в иные времена. Только время — оно и в самом деле было особенным. Не будем забывать — у истоков философии XVIII столетия суждения Локка о том, что нет в разуме ничего, чего не было бы первоначально в ощущениях, но совсем немного времени спустя Лейбниц — старший современник Ватто — напишет о плодотворной силе рефлексии, иными словами о способности ума размышлять о самом себе. Не будем забывать и о том, что в размышлениях Локка и Лейбница закладываются основы нового понимания психики, что вскоре Кант заговорит о подсознании: «Рассудок больше всего действует в темноте… Мы не всегда можем выразить в словах то, что мы думаем». Рискнем сказать, что вовсе не сведущий в философии Ватто более всего был увлечен изображением того, что трудно передать словом. Художник был в гуще еще не высказанных, не сформулированных проблем, он угадывал интуитивно идеи, только ждущие своего часа.

И говоря об искусстве первой четверти восемнадцатого столетия, в самом деле не о ком вспомнить, кроме как о Ватто, если думать о художниках истинно великих. Это странно, но это так. Он был ближе к литературе и философии своего времени, нежели к искусству изобразительному, но это вовсе не означает, что картины его вырастали из книг. Просто он мыслил, скорее, в духе Свифта, чем в духе Куапеля, сам, разумеется, не ведая того; он был словно одним из корней только подымающегося дерева,

еще не знающего, какова будет крона.

Можно лишь пожалеть, что грациозное и мудрое его искусство не могло в ту пору соприкоснуться с теми удивительными картинами, что начинали писать тогда в России молодые мастера петровской поры. Они не знали ничего друг о друге — французский искушенный, зрелый, печально и горько одухотворенный мэтр и юные живописцы, закладывавшие азы новой отечественной школы, жадно и пытливо, наивно и мудро вглядывавшиеся в мир. Их роднит лишь время и острая индивидуальность, умение смотреть на мир, минуя салонные схемы и расхожие образцы. Было бы натяжкой искать меж ними общее, но разве можно игнорировать то, что они были современниками.

Словом, говорить о тех, кто жил в ту же пору, что и Ватто, значит искать тех, кто связан с ним лишь опосредованно, так сказать, через дух времени, о тех, чье присутствие в его жизни осталось тайной для него самого. Он был одинок в исторической своей судьбе, как и в судьбе личной.

К ней мы и вернемся.

ГЛАВА XIX

В годы, когда Ватто пишет лучшие свои вещи, мы не видим его. Жизнь художника течет в некоем вакууме, не пересекаясь ни с чьими жизнями, ни с какими-либо событиями эпохи. Ничего, решительно ничего не известно о том, что с ним происходит. Только картины доступны нашему взгляду, только по ним можно стараться что-нибудь — большею частью тщетно — угадать. Поэтому так хочется поймать хоть какую-то связь между крупицами известных фактов и сохранившимися холстами.

Как раз касательно тех вещей, о которых только что было упомянуто, тех, что писались скорее всего из-за того, что писать их было принято, есть упоминание в собственноручном письме Ватто Жюльену, свидетельствующем лишний раз также и о его любви к Рубенсу.

> «Месье,
>
> Аббат де Нуартер соблаговолил прислать мне картину П. Рубенса с головками двух ангелов, под которыми на облаке — фигура женщины, погруженной в созерцание. Конечно, ничто не могло бы мне доставить такую радость, но я убежден, что только из дружбы к Вам и Вашему племяннику месье Нуартер отказывается в мою пользу от столь редкостной картины. С тех пор как я получил ее, я не знаю покоя и глаза мои неустанно обращаются к пюпитру, на который я поставил ее как на алтарь. Трудно вообразить, что П. Рубенс создал что-либо еще совершеннее этого холста. Не откажите, месье, в любезности передать месье аббату де Нуартеру мою искреннюю благодарность, пока я не получу возможность сделать это самолично. С первой же почтой в Орлеан я ему напишу письмо и отправлю картину „Отдых святого семейства“, которую предлагаю ему в знак признательности.
>
> *Ваш преданный друг и слуга А. Ватто»*

Скорее всего, речь в этом письме не идет об эрмитажной картине «Святое семейство», написанной, вероятно, гораздо раньше. Но по ней можно составить хотя бы отдаленное представление о том, как писал религиозную тему Ватто.

Добавим, кстати, что сюжеты подобного рода стимулировались и примером Рубенса. Все же — речь, конечно,

идет не о том, чтобы сделать из Ватто атеиста или вольнодумца, — тема религиозная была ему чужой. Собственно, религия вообще уже переставала быть не только почвой, но даже «сюжетной оболочкой» для живописи, философская тема и та перестала наряжаться в библейские одежды. Религиозная картина сохранила за собой лишь свое узкое назначение — быть украшением церкви, капеллы, жилища священника или уже редких в ту пору любителей такого рода искусства.

Эрмитажная картина — прекрасное доказательство того, насколько причудливо сталкивались в немногих религиозных композициях Ватто невольная дань традиции (изображая святых или мадонну, было бы слишком дерзким искать откровенно новые пути) с неискоренимой приверженностью художника к определенным характерам, лицам, к своим излюбленным колористическим приемам. Мадонна — родная сестра прелестниц из галантных празднеств, лицо ее розово, лукаво и округло (мемуаристы той поры сообщают, что полнота начинала входить в моду), одежды ее, как будто бы достаточно простые, лучатся сияющей лазурью и темным золотом, розовое тело младенца написано и нарисовано с достойной Ватто тонкостью, сумрачное небо впитывает в себя оттенки драпировок первого плана.

И все же для Ватто это плохая картина. Она не закончена — фигуры первого плана не масштабны по отношению друг к другу, но дело не в том. Просто в происходящем на полотне событии нет ничего личного, словно герои Ватто случайно разыгрывают чужую для них пантомиму, не разделяя чувств своих персонажей. А порхающие над группой Марии, Иосифа и Христа — да простит нас Ватто — словно бы отрубленные головки ангелов, снабженные к тому же крылышками, — это уже дань скверной моде, следовать которой Ватто вряд ли пристало, так как если и можно было этого художника когда-нибудь и в чем-нибудь упрекнуть, то только не в отсутствии вкуса.

Просто он не был настолько уверен в себе, чтобы согласиться до конца со своей избранностью, с тем, что ему совсем не обязательно писать то, что пишут другие. Ему не хватило внутренней свободы. А религиозные и даже мифологические темы остаются ему чужими.

Но как только подобный сюжет становится соотносимым с обычным миром его любимых персонажей, Ватто хотя бы отчасти возвращается к самому себе.

Мало кто из великих живописцев не писал обнаженную натуру. Эта линия четко прослеживается от Джорджоне, Тициана к Веласкезу, Гойе и далее к Эдуарду Мане и Ренуару. «Венера», «Даная» или «Олимпия» — независимо от имени героини —

каждый холст становился мерилом мастерства, нередко выражением этического и эстетического кредо художника, а то и времени.

Справедливо считается, что особенно отчетливо индивидуальную ноту в этот сюжет внес Франсиско Гойя. Его «Маха» и в самом деле стала первой женщиной в истории мировой живописи, чье тело обрело острую, небывалую одухотворенность. Отказавшись от красоты идеальной, Гойя показал, как хороша может быть конкретная женщина, лишенная античного совершенства, но наделенная совершенством, принадлежащим только ей.

Но тому, что сделал в этой области Ватто, история не спешит отдать должного.

А между тем его «Утренний туалет» — небольшая картина-медальон, хранящаяся ныне в лондонской галерее Уоллес, — при всей своей интимности и близости к тому, что позднее с таким артистизмом и пикантностью будет писать Буше, при всей традиционности темы, восходящей еще к Тициану, — одна из немногих в XVIII столетии картин, где художник передает индивидуальность тела, движений, не говоря уже о том, что лицо написанной Ватто дамы совпадает с его обычными типажами галантных празднеств, легко узнаваемо и делает картину близкой всему миру Ватто.

В отношении композиции, колорита картина вполне безупречна, но, как ни странно, она перекликается чем-то со «Святым семейством». Религиозная тема слишком абстрактна, утренний туалет, вероятно, напротив, слишком материален. Ватто умеет сделать и первое, и второе, умеет, делает, но то, что выходит из-под его кисти, страдает некоей «вторичностью», словно он пишет копию с чьего-то банального оригинала. И хотя копия несравненно талантливее, индивидуальнее этого оригинала, чужое это начало настойчиво напоминает о себе.

Тут намечается еще одно удивительное качество: когда Ватто рисует обнаженное тело, он остается вполне самим собою; хотя карандаш его вполне подчинен натуре, он привносит в изображение сдержанную, но терпкую долю личного видения. Но то же тело, перенесенное на холст, требует, чтобы остаться в русле естественного движения искусства Ватто, иной ситуации, свободной фантазии, всегда присущей художнику мягкой недосказанности. Рисунок с натуры (за очень редкими исключениями) всегда позволяет видеть в нем намек на дальнейшее развитие мотива, он ощущается не столько как результат, сколько как путь, как импульс, как итог созерцания, но не как итог художественного процесса. Живописная картина —

последняя инстанция, за ней уже не будет ничего сверх того, что заключено в ней самой.

Не стоит снижать художественного значения мифологических композиций Ватто, они исполнены с достойным мастера блеском, к тому же не стоит забывать, что большинство из них были, скорее всего, декоративными вставками, где психологическая усложненность была лишней.

Когда же герои Ватто возвращаются из библейских картин или мифологических панно в столь любезные им парки и рощи, как только на смену чрезмерно далеким или просто бытовым ситуациям приходят обычные и всегда исполненные смысла и легкого беспокойства фантастические и вместе с тем столь естественные сюжеты прогулок, бесед, концертов, красноречивого молчания, насмешливых взглядов, — тогда все возвращается, все становится прежним, естественным для художника.

Эрмитажная «Капризница»[48] — несомненно, самая необычная и, вероятно, самая сильная из числа картин, что входят в мир галантных празднеств. Так же, как «Жиль» среди картин театральных.

Есть пара. Одна. Пара, будто вобравшая в себя все разнообразие, всю хрупкость, нежность и вместе с тем ироничность чувств, что обычно присуще многочисленным персонажам.

Есть безмолвный диалог, намеком данные характеры-маски, из-под которых выглядывают и лица — едва заметно.

Есть прелестный парк, чуть-чуть уже облетевший, даже, скорее, просто потерявший летнюю густоту. Такими бывают парки Версаля или Люксембурга на исходе сухого лета, когда солнце выжигает листву, а ветры приближающейся осени срывают листья и осыпают их легкой золотистой пылью.

Есть едва различимые, крошечные фигуры, забавные и грациозные, что угадываются в глубине: двое идут вдоль аллеи, несколько человек сидят живописною группой на траве — прежние мотивы написанных картин едва уловимыми миражами мелькают вдали.

Есть неяркое небо с легкими облаками и столь любимый Ватто ласковый, неутомительный тихий свет, рождающий едва заметные летучие тени.

И как всегда у Ватто, персонажи первого плана выступают как бы в фарсе, где все забавно и незначительно. Но перепад между первым впечатлением и впечатлениями дальнейшими невиданно велик.

Героиня жеманна до приторности, она почти кукла, и нежно, но насмешливо смотрящий на нее господин в сиреневом берете

словно бы любуется не столько тем, как она мила, сколько тем, как она забавна. Она обижена, раздражена и заинтригована. Он насмешлив, но настойчив, хотя настойчивость его несколько ленивого свойства. Это вновь один из тех обольстителей, который обольщает скорей по привычке, нежели по сердечной или иной склонности, или даже от обычного желания одержать еще одну победу — сам процесс обольщения куда забавнее результата.

Не сразу покоренный обаянием этой сцены взгляд ощущает зыбкость первого впечатления. Идиллическая тональность, заданная сюжетом и безмятежными, в сущности, героями, гибнет в резком колористическом диссонансе: черное с лиловыми отливами платье — этот «взрыв тьмы» в насыщенной светом картине — придает ей строгую и горькую ноту.

И этот мощный торжественный цветовой контраст особенно остро заставляет ощутить ничтожность ленивых проказ и вялого флирта героев — словно эхо траурного марша нежданно прозвучало в кокетливом менуэте.

Живопись Ватто, величавая и серьезная, напоминает о ценностях вечных, вовсе неведомых его персонажам, что покорно разыгрывают пантомиму собственной тепличной и призрачной судьбы.

Они заняты пустяковым флиртом, но жизнь течет мимо них. Пейзаж, которым любуется художник, им чужд и неинтересен. Они не разделяют ни прозрения живописца, ни его печали.

Ватто создал мир, которого не было, но в который верили те, кто старался видеть себя в его персонажах. Они верили в реальность сотворенного художником пленительного мифа. Здесь уже стираются границы между тем, что можно сказать о героях Ватто и о людях, что в самом деле разыгрывали милый фарс своей беззаботной жизни и — вновь процитируем слова графа де Сегюра — «весело шли по цветущему лугу, под которым скрывалась пропасть».

Кисть Ватто влюблена в этот мир: она создала его из действительности, полной мелочной суеты, лицемерия и скуки, вялого разврата и пустячного острословия. Он писал этот праздный, скучающий и однообразный мирок таким, каким он никогда не существовал, но каким мог бы стать, останься в нем лишь лучшее, что было ему присуще, — отменный вкус, мудрый скепсис, умение ценить быстротечные радости бытия. Ватто томила тоска по несовершившемуся. И даже зная истинный лик времени, создавал желанные ему миражи. И искренне жалел тех красивых, неглупых, тонких, но никому — в том числе и самому себе — не нужных людей, которые жили, ничего не созидая, во всем сомневаясь, не ощущая эфемерности своего бытия.

Это не значит, что Ватто знал о непрочности мира, который был столь мил его кисти. Откуда было ему знать то, о чем лишь много лет спустя стали размышлять великие умы Франции. Но — художник — он обладал драгоценным даром ясновидения. Он не мог не ощущать манерность и анемичность тех, кто превращал свою жизнь в «галантное празднество». Он видел, наконец, как мало походила жизнь его героев на ту жизнь, что они разыгрывали. Люди играли в безмятежность, Ватто дарил этой безмятежности бессмертие, хорошо зная, что сами люди — смертны.

Больной и усталый, он знал лучше других: любая жизнь конечна. Тончайший наблюдатель, он понимал: за веселой замкнутостью беззаботных прожигателей жизни есть своя печаль и каждому суждено испить свою долю страдания. Человек, помнивший нищую юность, он знал, что написанные им празднества — лишь искристая пена на горьком питье.

В «Капризнице», как, наверное, нигде, в неразрешимый узел стянуты и любовь Ватто к зримой красоте несуществующего мира галантных празднеств, и надежда на то, что люди хоть изредка заслуживают той прельстительной жизни, о которой могут лишь мечтать, и насмешка над теми, кто в эту жизнь играет, не понимая, что жизнь — нечто более серьезное, чем игра.

Он не думал, естественно, именно такими словами. Скорее всего, он вообще писал, не увлекаясь подобными или иными сентенциями. Однако все это в его картине существует.

Если бы картина писалась с последовательной логичностью философского этюда или драмы, можно было бы сказать, что в ней заключен брутальный, дьявольский парадокс. Черное пятно, вносящее в полотно непривычно суровую для Ватто ноту, — это платье одной из самых глупых и манерных его героинь. В живописи это скорее всего интуиция. Интуиция, стоящая, впрочем, опыта искуснейшего мастера сценической трагикомедии.

В картине этой все качества искусства Ватто соединены не только в предельно концентрированной, но и в самой острой форме. Пейзаж, как никогда, очарователен и печален, костюмы по цветовой их гамме — темно-ржавые, жемчужно-розовые, черно-фиолетовые шелка — чудится, превосходят то, что было в других картинах, а грациозная инфантильность героев выражена с еще большим артистизмом, чем где бы то ни было. Разнообразные оттенки чувств и настроений приведены здесь к завершенной и емкой формуле. Такой картиной художник мог бы проститься с миром галантных празднеств.

Может быть, она и была последней. Во всяком случае, мы уже

приближаемся к самому туманному для биографа периоду жизни Ватто — ко времени его поездки в Англию.

С этим временем не связана сколько-нибудь убедительно ни одна картина, ни один рисунок. И уж конечно, ни одно событие его жизни не известно тоже.

Он уехал в Англию в конце 1719 года; как думают многие, в надежде с помощью иностранных докторов избавиться, наконец, от мучивших его недугов. Однако единственный документ этого времени — письмо Влейгельса Розальбе Каррьера, датированное 20 сентября, о котором уже упоминалось. О болезни Ватто там нет ни слова, напротив, создается впечатление, что он работает, как обычно. Что же все-таки произошло за эти два-три месяца?

Резкое ухудшение здоровья, чей-то поспешный или очень настойчивый совет, приступ тоски? Де Келюс пишет: «Из-за своего непостоянства он расстался и с месье Влейгельсом и под конец стал скитаться с места на место. Непостоянство приводило и к тому, что каждый день у него появлялись новые знакомства. Среди новых приятелей нашлись, к сожалению, и такие, которые стали расхваливать ему жизнь в Англии с тем безудержным воодушевлением, какое присуще многим только потому, что они никогда там не бывали. Этих рассказов было достаточно, чтобы Ватто, постоянно жаждавший перемены места, отправился в путь. Он уехал в 1719 году…» Но ведь еще 20 сентября Влейгельс сообщает, что они с Ватто друзья и живут вместе. Либо желчный граф что-то сочинил, либо, действительно, произошло нечто совершенно невероятное.

Или ему вдруг опостылели галантные празднества, выдуманные герои, опостылела Франция?

Вокруг мало что менялось.

Умерла, почти забытая всеми, когда-то некоронованная королева Франции мадам де Ментенон, прожив восемьдесят четыре года. Умер духовник покойного короля иезуит Ле Тельер. Последние мрачные тени миновавшего царствования покидали мир, уступая место призрачным фигурам нового времени. Лоу по-прежнему кружил своими финансовыми авантюрами головы парижан, сам регент был от него без ума. Спесивый делец стал уже генеральным контролером финансов, Академия наук вынуждена была принять его в число почетных членов, и когда возникли некоторые сомнения, поскольку академику подобало иметь собственную библиотеку, Лоу тут же приобрел библиотеку некоего аббата Биньона, легко расставшись со ста восемьюдесятью тысячами франков. Регент написал оперу. Дюбуа стал архиепископом Камбрийским. Лето 1720 года пугало парижан чудовищными грозами, крестьяне же поговаривали, что

завелись колдуны, нагоняющие громы и молнии. В доме Кроза по-прежнему устраивались пышные и элегантные праздники, во дворце регента все те же никого уже больше не удивлявшие оргии.

Салоны больше не открывались.

Ничего в Париже не происходит такого, что могло бы толкнуть Ватто на отъезд. До осени он работал спокойно. И вот — внезапный отъезд, почти бегство.

Известно, вместе с тем, что Ватто взял с собой несколько картин с намерением продать их в Лондоне. Известно, что остановился он в доме своего поклонника и подражателя Филиппа Мерсье. Логично предположить, что приглашение Мерсье было если и не причиной, то поводом его единственного путешествия за границу.

Итак, больной и усталый, он решился на путешествие в страну, французами по большей части нелюбимую, со скверным климатом и дурной кухней, с жалким — во всяком случае, по мнению французов, — искусством.

Ватто был замкнут, но добр и доверчив. Мечтая убежать из уже немилого ему города, он, вероятно, старался убежать от самого себя, что, как известно, еще никому и никогда не удавалось. Кому-то он поверил, скорее всего Мерсье, обещавшему ему нечто необычайно привлекательное. Но что? Заказов у него хватало, известности тоже, врачи в Англии вряд ли были лучше, судя по тому, что французский шарлатан Мизобен имел в Англии богатейшую клиентуру.

Он спешил с отъездом. Чем иначе объяснить, что он решился пересекать Па-де-Кале осенью, когда над проливом свистит ветер, волны высоки и грозны, как в океане, когда плыть в Англию не только тяжело, но просто опасно.

И вот мучительная тряска в дилижансе до Кале; сквозняки и сырость в карете, беспокойные ночи в гостиницах.

Наконец, корабль. Душная каюта, ледяной ветер на палубе. В ту пору и короли пересекали пролив на судах, хотя и роскошно отделанных, но маленьких, неустойчивых и хрупких. Обычные же корабли — не больше нынешних речных трамваев — раскачивались и доводили до изнеможения пассажиров даже при небольшой волне. Можно представить себе, в каком состоянии спустился Ватто на набережную Дувра. Вокруг чужой, непонятный язык, неприветливые лица — французов не слишком жалуют, даже слегка презирают: храбрый Малборо показал им, что такое британская доблесть; горький эль, духом которого вместе с запахами смолы и дегтя пропитаны переулки около пристани; незнакомое бледное, а вероятнее всего, покрытое тучами небо;

однообразные, как в тяжком сне, дома из красного кирпича, моряки всех наций, разноязычная брань, надменные английские солдаты в алых мундирах, портовые проститутки, торговки рыбой, множество пьяных распухших лиц, здесь пьют, кажется, больше джина, чем во Франции вина.

Ватто в Англии.

ОТСТУПЛЕНИЕ: ЛОНДОН

Он огромен и угрюм — во всяком случае на взгляд француза. В Париже даже бедные кварталы бывали живописны, а бедняки умели шутить. Здесь нищета мрачна и безобразна, богатство надменно. Лакей на запятках кареты неприступнее французского вельможи, редкий англичанин сомневается в том, что принадлежит к нации, во всех отношениях лучшей в мире.

На взгляд иностранца, сословные различия здесь не слишком ощутимы — богатство уравнивает вельможу и негоцианта: их кареты, особняки, слуги равно великолепны. В Париже нет такого количества огромных банков, торговых домов; чудится, в Англии относятся к гинеям и шиллингам серьезнее, чем во Франции к ливрам и экю, а ведь французы умеют считать деньги.

Много юридических контор; много судейских — здесь тоже своя иерархия, трудноуловимая для француза: от младших писцов до стряпчих, поверенных, адвокатов, прокуроров простых и королевских, не говоря уже о бейлифах — судебных приставах, что заменяли в ту пору полицию. Для приезжего, тем более для художника, все это представало во впечатлениях зрительных и во многом случайных: лица скорее озабоченные и самоуверенные, нежели оживленные; непривычное множество и разнообразие газет — английских и иностранных, чаще всего голландских, которыми завалены столы в многочисленных кофейнях; сами кофейни, что так часто служили цитаделью какой-либо политической партии (тоже диковинка для француза) или для представителей той или иной профессии — ученых, литераторов, актеров. Высокородные дворяне нередко вступают в споры и мирные беседы с коммерсантами — дела сближали сословия. Пьют не только кофе: повсюду раскачивающиеся на кронштейнах кувшины обещают обильную и недорогую выпивку; пивом утоляли жажду — чай дорог, а вода в Лондоне — опасна для питья. Много пьяных, не обращающих никакого внимания на разбросанные повсюду печатные призывы к благочестию и воздержанию. Закопченный кирпич высоких одинаковых домов, над которыми в разных концах города возвышаются свидетели разных эпох: светлая угловатая башня Тауэра, возведенная еще при Вильгельме Завоевателе, грозная готика Вестминстера, благородный купол только что отстроенного из серебристого портландского камня нового собора св. Павла — Сейнт-Поул, как называют его англичане. Темза, мутная, широкая, настолько забитая судами с разных концов земли, что перевозчики с трудом лавируют между ними, привычно переругиваясь с матросами.

Через Темзу — один-единственный мост, лодки курсируют непрерывно, медлительные паромы перевозят кареты и храпящих от страха лошадей. Холода и туманы надвигаются с моря, бесчисленные высокие трубы выпускают в небо густой и душный угольный дым, оседающий с моросящим дождем на улицы и крыши, запах сырости и угля, кажется, пропитал весь город.

Лондонцы — театралы. Великолепный и знаменитый «Дрюри Лейн», «Линколнс-Инн Филдз», где вскоре покажут «Оперу Нищего» Джона Гэя, театр в Хеймаркете, где будут ставиться комедии Филдинга, Оперный театр королевы, театр «Сэдлерс-Уэллс» с пантомимами, жонглерами и акробатами.

Но лондонцы любят и иные зрелища, они называют их «спорт». В ту пору это понятие означало «развлечение», однако смысл был вполне определенный: скачки, кулачные бои, бои на палках увлекают истинных англичан не меньше театра.

В воскресенье жизнь замирает, унылое благочестие воцаряется в городе и в окрестностях.

> «После полудня я отправился в Сейнт-Джеймский парк посмотреть на народ. Никакие другие развлечения не допускаются в воскресенье, которое здесь соблюдается особенно строго. Не только запрещаются всякие игры и закрываются трактиры, но ограничиваются даже поездки на лодках или в карете. Наша хозяйка не разрешила даже иностранцам играть на виоле или флейте, опасаясь наказания».
>
> *Из записок немецкого путешественника*

О художественных выставках здесь едва ли слыхали. Иногда устраиваются аукционы в кофейнях или немногих аукционных залах. Самое большое событие в художественной жизни города — уже упоминавшаяся роспись художником Торнхиллом купола св. Павла: живопись мастерская, но сухая и для французского художника чудовищно старомодная. Академии художеств и той нет в британской столице.

Печален Лондон на взгляд иностранца.

> «Куда ни взгляну, на всем — на домах, на улицах и жителях — лежит печать унылой мрачности… Зловонная жижа медленно течет по мостовой; доверху нагруженные фургоны с огромными, тяжелыми колесами заполняют все проезды, так что чужестранцу некогда глядеть по сторонам и он рад уже тому, что вовремя унес ноги и не был раздавлен… Архитектура здешних домов очень

бедна, их украшают лишь грубо намалеванные картины, которые вывешены на дверях или окнах и свидетельствуют о бедности и тщеславии их владельцев: тщеславии — потому что каждый из них непременно выставляет такую мазню на всеобщее обозрение, бедности — потому что они не могут приобрести картины более пристойные. К этому следует прибавить, что фантазия здешних художников поистине жалка: поверите ли, — пройдя не более полумили, я видел пять черных львов и трех голубых кабанов, хотя, как известно, животные подобного цвета если где и водятся, то только в буйном воображении европейцев.

Сумрачный вид здешних домов и угрюмые лица их обитателей наводят меня на мысль, что народ этот беден и что, подобно персам, англичане производят впечатление богачей всюду, только не у себя на родине».

Голдсмит

ГЛАВА XX

Ватто приехал осенью.

Можно надеяться, что судьба подарила ему хотя бы несколько дней, чтобы он смог почувствовать, чем привлекательна для живописца Англия. Дней, когда робкое британское солнце бросает сквозь влажный воздух легкие нежаркие лучи; когда становится видно, что луга, газоны, деревья — совсем особого нежно-изумрудного оттенка и так непохожи на голубоватые поля и рощи Франции; когда особенно хороши густые парки Лондона или Ричмонда, живые изгороди вдоль загородных дорог, заросли хмеля и жимолости, стремительные тени оленей, мелькающие в сумраке лесов, медвяный запах полей, всегда смешанный в Англии с запахом моря, и чайки, медлительно парящие в высоком небе, тоже напоминающие, что повсюду здесь море — рядом.

Вероятно, Ватто проводил большую часть времени в обществе своего гостеприимного и почти влюбленного в него хозяина и ближайших его друзей и коллег. Познакомившись с Ватто, наверное, еще в Париже и тут же став его восторженным поклонником, Мерсье мечтал показать знаменитого француза лондонским художникам и любителям и тем извлечь пользу и для себя — его репутация должна была непременно упрочиться, и для Ватто — он, без сомнения, должен был найти в Лондоне щедрых покупателей и новых заказчиков.

Предполагалось, что Ватто будет в Англии серьезно лечиться. Это подтверждается и тем, что одним из покупателей Ватто и, более того, его добрым приятелем стал один из известных в Лондоне медиков — доктор Мид, знаток и любитель искусства. Занимался ли Мид здоровьем Ватто, доподлинно неизвестно, но состояние художника не улучшалось. Это и неудивительно: для больного чахоткой человека трудно представить себе что-нибудь более опасное, чем лондонская зима, с подолгу не тающим снегом и ледяным воздухом, который приходится глотать вместе с сыростью и угольной гарью.

Нездоровый лондонский климат мучит Ватто. Он кутается в плащ, кашляет, слабеет и удивляется, наверное, собственной непоседливости, толкнувшей его на это тягостное путешествие. Подолгу отогревается он у роскошных лондонских каминов, друзья поят его подогретым портвейном или кларетом, а он, как всегда, старается не показать, как ему плохо.

Мерсье, разумеется, сопровождает его повсюду. Ему лестно показываться в обществе парижского, прославленного в Лондоне — в основном его, Мерсье, тщанием — художника, да и Ватто был

глух и нем без Мерсье. Наверное, за эти несколько месяцев Ватто чаще бывал в гостях и общался с едва знакомыми людьми, чем за многие годы в Париже. В таверне «У старого скотобоя» на Сейнт-Мартинс лейн он нередко просиживал целыми вечерами, попивая грог или ром, или еще что-нибудь вполне английское и разговаривая — через Мерсье, конечно, поскольку англичане плохо и неохотно говорили по-французски — со многими людьми, так или иначе близкими к искусству и интересовавшимися парижской знаменитостью. Иные говорили о состоянии британского искусства с настойчивой гордостью, иные, более трезвые, с огорчением и надеждами, иные же просто заявляли, что английской живописи в природе не существует. Со времен Ганса Гольбейна, а потом и ван Дейка место королевского живописца занимают почти непременно иностранцы: был Лели — голландец, теперь же немец Неллер. Ватто, надо думать, показывали портреты Лели и Годфри Неллера. В них не было свободного артистизма французской школы, они казались суховатыми и вместе манерными, но была в них своя привлекательность, старомодная неторопливая точность. Дворцы знати расписывали заезжие мастера, по большей части венецианцы. Поэтому с такой неумеренной восторженностью старались английские почитатели искусства передать приезжим свое восхищение росписями Торнхилла в соборе св. Павла. Будем надеяться, что, если Ватто и показывали эти росписи, у него хватило выдержки и такта отнестись к ним хотя бы с вежливым почтением.

Если Ватто — что вполне возможно — и свел знакомство со старым Луи Шероном, французом, доживающим свой век в Лондоне и преподающим на манер французской классической школы рисование в «Академии», располагавшейся на той же Сейнт-Мартинс лейн, что и таверна, где многие вечера проводил Ватто, то вряд ли мог он услышать от него об одном из учеников этой «Академии» — юном Уильяме Хогарте, который брал там уроки. Зато можно с совершенной уверенностью сказать, что если Мерсье с Шероном привели однажды в эту «Академию» Ватто, то неведомый еще миру двадцатитрехлетний Хогарт — маленького роста плотный и подвижный господин, — забыв обычную самоуверенность, с восторженным вниманием рассматривал костлявого и болезненного иностранца, ибо был о Ватто наслышан и уже не раз любовался гравюрами с его картин.

И если их знакомство состоялось, то никому из них не могло прийти в голову, как в будущем станут звучать их имена и с каким волнением спустя сотни лет будут размышлять историки о возможности такой встречи.

Когда Ватто рассматривал картины Мерсье — картины старательные, но не отмеченные талантом и вкусом, он, наверное, удивлялся, как можно превратить «галантное празднество» в самодовольный групповой портрет, начисто лишенный того, что составляло смысл и суть его, Ватто, искусства, портрет, где не было ни естественной связи между группами, ни настроения, ни той атмосферы, без которой терялось главное в его живописи.

За плечами Мерсье и его английских собратьев по ремеслу не стояло вековой школы безупречного рисунка и чувства стиля, без которых во Франции не мыслилось какого бы то ни было художества. Не зная толком наследия великого Пуссена или даже Риго, английские живописцы отдавали свои симпатии Куапелю или Жилло, именно в них видя достойнейший пример для подражания. Возможно даже, что для иных английских ценителей искусство Ватто могло быть слишком личным, лишенным холодной и строгой безупречности тогдашних парижских академиков.

Знатоки же, наиболее чуткие, безошибочно угадывали в Ватто художника вполне исключительного. «Капризница» была куплена в Лондоне и долгое время служила украшением коллекции семьи Уолполов[49]. А доктору Миду досталась картина «Итальянские актеры»[50], написанная, скорее всего, еще во Франции, но возможно и в Лондоне.

Из поздних театральных композиций это, пожалуй, не лучшая вещь, она перегружена фигурами, в ней нет строгой лаконичности «Жиля» или сдержанной камерности эрмитажной «Группы актеров».

Но нигде еще в искусстве Ватто не сочетались так причудливо и так непривычно многолюдный праздничный апофеоз спектакля со столь безусловной портретностью каждого персонажа. Стоящий в середине маленькой сцены Жиль, у ног которого лежит гирлянда роз, — несомненно, портрет. Он вовсе не похож на знакомого нам Жиля, на тот в высшей степени обобщенный и концентрированный образ. Нет, это вполне реальный, большеротый и носатый комедиант, словно только что сбросивший с себя простодушное выражение своего персонажа и явивший публике естественное, усталое и умное лицо, хотя поза и одежда его хранят неуклюжую повадку простака. Внимание товарищей по труппе устремлено на Жиля, на него указывает и рука актера, который играл Арлекина.

А вокруг, создавая стройную, как бы саму собой возникшую пирамиду, теснятся другие актеры — в картине пятнадцать фигур, представляющих все маски — тут и Мецетен, и Коломбина, и Панталоне — торжественный парад, — прощальный

парад-алле комедиантов, словно Ватто вызвал их из глубины своих воспоминаний, чтобы здесь, в Лондоне, показать их благодарным ценителям и проститься с ними.

Есть что-то бесконечно печальное в этой тесной группе старающихся казаться веселыми лицедеев, будто и они разделяют грусть, которую испытывает зритель, думающий, что это — последняя театральная композиция Ватто. Андре Моруа вспоминал в одном из своих эссе: «…мне довелось слышать, как Бруно Вальтер, дирижировавший в Италии „Похищением из Сераля“ Моцарта, сказал оркестрантам: „Нужно, чтобы это звучало весело, так весело, чтобы всем захотелось плакать“». (Кстати, сравнения с Моцартом и вообще не раз приходят на ум перед картинами Ватто, таящими печаль, но почти ее не показывающими. Моцарт, живший полувеком позже, вероятнее всего, не знал Ватто, но ведь минувшее нередко соединяет в себе даже разделенные временем события и судьбы.)

Немало и других холстов, кроме «Капризницы» и «Итальянских актеров», попало в английские коллекции после приезда Ватто в Лондон. Судьбы не всех картин прослежены во всех деталях, время многое скрыло, но успех Ватто — в том числе и успех материальный — был несомненен. В лондонских богатых особняках стали появляться картины Ватто, которые вскоре с жадностью начнет изучать молодой Уильям Хогарт, пока, впрочем, еще не умеющий вполне разбираться, в чем разница между Жилло, Куапелем и Антуаном Ватто.

Здесь, в Лондоне, Ватто, видимо, не ощущал себя нахлебником богатых меценатов. Английские коллекционеры не были избалованы зависимостью от них художников и относились к парижскому мастеру с уважением. Ватто был достаточно признан и дома, но здесь, наконец, он мог ощутить свою исключительность, на которую имел несомненное право.

Тем более, видя робкие копии Мерсье и слыша восторженные суждения знатоков, он мог убедиться не только в том, что его, Ватто, картины пользуются здесь успехом, но и в том, что его искусство воспринимается англичанами как новое, свежее слово в живописи.

Английский вкус, английское понимание изобразительного искусства отчасти оставались провинциальными, но, с другой стороны, Англия не несла на себе столь обременительного, хотя и драгоценного по-своему груза традиций национальной классики. Английская живопись была наивна, неловка, но отважна. Новая культура, уже открывшая миру Даниэля Дефо, Александра Попа, Ричарда Стиля и Джозефа Аддисона, Джонатана Свифта, алкала национальной живописи. Поверхностные подражатели

итальянских декораторов, вроде Уильяма Кента, вызывали досаду у людей с действительно хорошим вкусом. А интерес Ватто к тонким движениям человеческой души, к жизни театра, который еще с дошекспировских времен был для мыслящего англичанина школой жизни, этики и высокой поэзии, театра, который и сейчас тщаниями Джона Драйдена, Ричарда Стиля, Джорджа Фаркера, Колли Сиббера становился самой действенной силой английской культуры, увеличивал и без того восторженное отношение к картинам французского гостя.

Напомним еще раз: английская культура той поры остро чувствовала пульс культуры французской: «Герой этой пьесы имеет столько страсти и живости, сколько он может принести из Франции, и столько остроумия и юмора, сколько может дать ему Англия», — писал Стиль в предисловии к одному из своих сочинений.

Конечно, мы не знаем, какие пьесы и в каких театрах видел Ватто, но не может быть сомнения, что назидательные комедии буржуазной Англии с их несложной, но честной моралью были для него, французского зрителя, отчасти театром будущего. Для Ватто открывалась — пусть еще в самых своих элементарных формах — мораль и этика третьего сословия. Она могла казаться пресной и догматичной ироническому галльскому уму. Но в английском театре звучали мысли, которым еще не скоро придется прозвучать с парижской сцены. Это был театр страны, уже решившей те мучительные проблемы, которые еще только вставали перед Францией, проблемы, о которых, быть может, уже не раз начинал задумываться наш художник.

Постепенно Ватто мог начать осваиваться с английской жизнью. Он узнал людей, умеющих мыслить и сомневаться, сравнивать и рассуждать. Их и в самом деле не мучили тревожные предчувствия, что давно — и вполне обоснованно — смущали покой французов: социальные перемены произошли, те, кто не был нищ — а именно с такими людьми и общался Ватто, — имели все основания для оптимизма или, во всяком случае, покоя.

У большинства из тех, с кем встречался Ватто, были библиотеки: читали усердно и постоянно; как рассказывали, и в домах фермеров книги не были редкостью. Просвещенные и состоятельные англичане жили в домах не столь прозрачно-нарядных, как французские особняки, но жизнь была уютнее: на деревянных панелях отдыхали глаза, у больших, с коваными решетками каминов собирались вечерами всей семьей, и непременно собака дремала у ног хозяина.

Вообще есть все основания думать, что для впечатлительной

души и внимательных глаз Ватто Англия с каждым днем могла становиться интереснее и привлекательнее. Конечно, далеко не сразу сумел он оценить — если вообще оценил — основательную серьезность своих собеседников, редко разменивавших глубину суждений на поверхностное острословие. Здесь не клеймили и не хвалили короля, англичане относились к нему — тем более что Георг I был ганноверцем — с вежливым равнодушием и верили в парламент, который выбирали. Лондонцы умели спорить, и было о чем: существовали разные политические партии — тори и виги. Эхо парламентских дебатов сотрясало стены кофеен, наличие оппозиции всегда давало возможность объяснить любую государственную неудачу оплошностью правящей партии, недовольные утешались сменой кабинета. Англичане еще не утеряли веры в демократичность нового общественного устройства и от души наслаждались причастностью к государственным делам. На континент, и в частности на вечную свою соперницу Францию, британцы поглядывали свысока: разве у них допустили бы столь вопиющий, дорогостоящий разврат, которому предавался регент?

Оказывается, с самодовольством англичан уживалось вольнодумство, во Франции невиданное. Смелые, хотя и неуклюжие сатирические гравюры английской и голландской работы смотрели со многих витрин, свободно продавались журналы, язвительно высмеивающие характеры, нравы и даже политические события. Не было здесь, как во Франции, мучительной неуверенности, здесь трезво и увлеченно рассуждали, не строя иллюзий и не смакуя изысканный скепсис.

Вряд ли Ватто вник в суть английской государственности или даже английского характера. Но всей своей чуткой душой он понимал, конечно, что здесь — иная ступень цивилизации, иная точка отсчета нравственных ценностей; и несомненная жизнеспособность чужой страны делала его и без того хрупкий мир еще более нереальным и хрупким.

Нет ни одной картины, которую хоть как-то можно было связать с его лондонскими впечатлениями. Очевидно, он в Лондоне работал, но обращался к прежним, давно знакомым темам. Тем более что английским заказчикам они пришлись по вкусу.

(Возможно, лишь одну его работу можно связать с пребыванием в Англии — рисунок, скорее карикатуру на французского врача Мизобена, практиковавшего в Лондоне и известного своими сомнительными пилюлями, приносившими ему, тем не менее, большой доход. Ватто изобразил врача на фоне кладбища: «Покупайте пилюли, покупайте пилюли» — было

написано под рисунком. Оговоримся, что это не более чем предположение, хотя кто-то и рассказывал, как Ватто в таверне «У старого скотобоя» за несколько минут нарисовал Мизобена.

Но рисунок известен лишь по гравюре, сделанной без малого через двадцать лет после английского путешествия Ватто, и скорее всего предприимчивый гравер поставил имя французской знаменитости для вящей приманки публики.)

Словом, вместо сколько-нибудь конкретных сведений биограф располагает касательно поездки в Англию только одними предположениями. Доподлинно известно лишь, что вернулся он во Францию совершенно больным.

ГЛАВА XXI

Одни биографы пишут, что, вернувшись, он совсем не мог работать, другие, что работал через силу, редко, превозмогая болезнь. Видимо, правы и те и другие. Туберкулез посылает больному лихорадочные вспышки трудоспособности и даже хорошего настроения, чтобы потом совершенно лишить его сил.

Он приехал летом 1720 года. В начале следующего года он был еще на ногах: Розальба Каррьера записала в дневнике, что 9 февраля была у Ватто «с ответным визитом», стало быть, до этого Ватто навещал знаменитую итальянку. Кроза заказал Розальбе портрет Ватто пастелью, правда, неизвестно, согласился ли он позировать.

Возможно, после возвращения Ватто написал один из немногих своих портретов — портрет скульптора Патера, своего земляка.

Приехал ли старый Патер в Париж навестить своего сына — незадачливого ученика Ватто, но уже начинавшего завоевывать успех в столице, или ездил в Валансьен сам Ватто?[51] При бедности сведений, которые до нас дошли, можно выдвигать любые гипотезы.

Что побудило Ватто взяться за портрет? Он писал их редко, следовательно, не слишком охотно. Может быть, Англия, где портрету придавалось куда большее, чем во Франции, значение, где каждый богатый дом, каждая коллекция обладали портретами, где было много работ ван Дейка, Лели, Неллера? Кстати сказать, портрет Патера сильно напоминает хранящийся сейчас в Эрмитаже портрет скульптора Гиббонса. Трудно предположить здесь какое-то заимствование, да и смешно было бы Ватто брать с Неллера пример. Но очевидно желание Ватто создать что-то совпадающее с существующей традицией, написать портрет строгий, немногословный, похожий на многие и вместе с тем вполне свой.

Можно заметить, что художник — хочет он того или нет — создает эпилоги или, если угодно, апофеозы основных своих тем.

Так, «Капризница» стала апофеозом «галантных празднеств», «Итальянские актеры», написанные в Лондоне, апофеозом театральных картин. При этом настроение этих сюжетов сгущается, концентрируется, в них возникает едва ли не пародийная формула собственного его искусства.

Портрет же Патера — словно шаг в сторону, желание попробовать себя на избитом другими пути. Приложить свою собственную кисть к давно разработанной схеме.

Нетрудно понять, почему многие сомневались в авторстве Ватто. Помимо традиционной для портретов той поры композиции, есть здесь и несвойственная Ватто не то чтобы тусклость, но чрезмерная успокоенность колорита, лишенного обычного для нашего художника мягкого напряжения.

На первый взгляд — это обычный, хотя и в высшей степени артистично написанный портрет стареющего, крепкого, уверенного в себе мастера (Патеру в ту пору было только пятьдесят, но выглядит он старше). Рука властным жестом легла на лоб мраморной головы — обычного атрибута для портрета скульптора. Нейтральный оливковый фон, красновато-охристый кафтан — в холсте все почти сумрачно, только густо и смело написанный рукав белой рубашки разрывает тональный покой картины.

Не сразу различается здесь рука Ватто. Но мало-помалу проступают следы кисти, так хорошо нам знакомой: нежные и уверенные мазочки лепят локоны парика, четко моделируя и всю голову в целом. Тончайшие мазки белил, ложась на лицо, создают те самые лучезарные «света», которыми так восхищался живописец Пэн в письме к Влейгельсу. Летучие прикосновения кисти заставляют чувствовать то натяжение суховатой кожи на скулах, то характерный стариковский румянец, то неожиданно яркие — совсем как у Рубенса — рефлексы на затененной щеке.

И постепенно столь типичная для Ватто вибрирующая поверхность холста становится ощутимой взгляду, характер получает обычную для его картин если и не глубину, то многозначность, и в уверенной властности изображенного на картине мастера становятся заметны и некоторая неловкость откровенно позирующего человека, и усталость, и уверенно схваченное выражение лица — мимолетной досады или неприятной мысли, что заставила скульптора сдвинуть брови и оттянула вниз уголки жестко вырезанных губ…

Здоровье Ватто ухудшается с каждым днем, и, как всякий большой художник, тем более в предчувствии близящейся катастрофы, он одержим мыслью, что главное он еще не написал.

Вернувшись в Париж, он приходит к Жерсену, недавно купившему лавку «Великий монарх», что раньше принадлежала торговцу Дьё. Художник просит приютить его. Разумеется, Жерсен согласен. Но Ватто предлагает хозяину написать для его лавки вывеску. Чтобы «размять руки».

Жерсен удивлен и растерян, даже испуган: может быть, это причуда больного. Но нет, Ватто настаивает. Тем более, уже был случай, когда он писал вывеску для Дьё, где был изображен усопший король, подносящий орден дофину. Почему же ему не

написать вывеску для близкого друга.

Жерсен польщен, он не в силах отказаться.

И вот, на излете жизни Ватто принимается за этот свой гениальный каприз, за этот реквием-апофеоз, он созывает зрителей в балаган, где разыгрывается один из актов его жизненной драмы. Он устал от выдуманных героев. Ему опостылели привычные условности, воображение его без труда, подобно Хромому бесу Лесажа, срывает крыши и смотрит сквозь стены. Нет больше отдельно существующих жанров или тем, нет смешного или грустного, воспоминания о минувшем и сиюминутные впечатления теснятся на сцене.

И если прежде Ватто мог бы повторить строчки Дю Белле:

> «Car j'aime tant cela que j'imagine,
> Que je ne puis aimer ce que je vois»,[52] —

то теперь воображение отступает, давая место простым, обыденным впечатлениям, обостренным, как всегда, фантазией художника.

Он пишет вывеску[53]; он забыл об обычных своих сюжетах, кисть его свободна, изобретательность ничем не стеснена, и образы собственной его судьбы теснятся в памяти. Наконец-то он пишет то, что окружало его, а не чужую жизнь, хотя теперь, быть может, и его жизнь становится для него столь же ускользающим миражем, как и прежние галантные празднества: его минувшие будни кажутся столь же привлекательными и недостижимыми.

Он пишет то, что знакомо ему до последних микроскопических мелочей, то, что поразило его, когда нищим мальчишкой он нерешительно входил в богатые лавки на улице Сен-Жак, что стало постепенно для него любимой повседневностью. Пишет тех, среди кого текли его дни, — просвещенных знатоков и досужих любителей, приказчиков художественного магазина и его владельцев, зеваку и влюбленную пару.

Он пишет лавку Жерсена, чья наружная стена проницаема для глаз, точнее, для зрителя стены этой вовсе нет, хотя действующие лица картины продолжают эту стену видеть, входят в невидимую дверь, а те, кто внутри, не подозревают, что на них смотрят снаружи. Поистине взгляд Хромого беса!

Мы видим мостовую и тротуар: первый и единственный раз пишет Ватто парижскую мостовую, парижскую улицу! Приказчики укладывают в ящик картины, одна из них — портрет Людовика XIV, что, естественно, тут же вызывают цепь ассоциаций и с названием лавки, и с забвением ушедшего века. И

праздный прохожий, прислонившись к стене, с рассеянной улыбкой наблюдает, как погружается в ящик с соломой портрет великого монарха. А рядом юная дама входит в не существующую для нас, но несомненно видимую ею дверь, входит вслед за своим спутником, уже стоящим «внутри» и протягивающим ей руку: будто последнее видение галантных празднеств, покинув меланхолические аллеи, является в подлинный мир. Мир, в котором царствуют не воображением созданные герои — их место теперь на холстах, что развешаны в глубине лавки, — а вполне земные, из плоти и крови люди.

И входящая в магазин дама будто воплотила все, что было в уже написанных Ватто картинах: и неподражаемую индивидуальность легчайшей походки, и кокетливый поворот головы, позволяющий видеть нежный румянец округлой щеки, и струящиеся, с волшебной легкостью прописанные складки широкого платья, того неуловимого и столь любимого художником цвета, который можно сравнить лишь с розоватым, подернутым тенью времени перламутром. Да и костюм ее спутника — родного брата героев галантных празднеств — обычен для персонажей художника: темно-коричневый, подбитый красным кафтан, распахнутый над буро-золотистым камзолом.

А в глубине магазина, чьи увешанные картинами стены погружены в бронзой отливающий туманный сумрак, там — уже иные фигуры, лишь отчасти напоминающие прежних персонажей Ватто. У прилавка собрались люди, одетые не менее элегантно; но столь обычные для полотен художника улыбчивые лица на этот раз с сосредоточенной серьезностью вглядываются в стоящую на прилавке, нам невидимую, небольшую картину. Впервые в картине Ватто персонажи им созданного мира становятся не объектами созерцания, но сами в созерцание этого мира погружены. Их бытование становится земным, бескомпромиссно реальным: ведь отраженная, вторичная реальность — картина — перед ними; и значит, они уже вне картины, они принадлежат миру. Лица их лишены обычной безмятежности — это как раз те немногие персонажи, которые, в отличие от персонажей «Капризницы», ощущают зыбкость мира, так захвачены они остановленным на картине мгновением. Мгновением, которое может рассчитывать если и не на вечность, то на бесконечно более долгую, чем смертные люди, жизнь.

И здесь же рядом двое кокетливых стареющих знатоков — дама в чепце и господин в серебристом кафтане — смотрят через лорнеты на большую овальную картину, смотрят, приняв поразительно забавные, достойные будущих полотен Хогарта или Гойи позы.

Все соединилось в этой причудливой картине, где привычные границы жанров разрушены с той же царственной уверенностью, что и сама передняя стена жерсеновской лавки. Обыденный труд упаковщиков, нежность влюбленных, невзначай входящих в магазин, смешное кокетство любителей, гордых своей причастностью к профессиональным тайнам, трогательное внимание к искусству тех, кто и в самом деле способен им восхищаться.

При этом все в картине кажется настолько естественным, настолько само собою происходящим, что трудно увидеть за этой простотой безошибочный и совершенный композиционный расчет.

Спокойная волнистая линия очерчивает две основные группы: упаковщики и входящая в магазин пара слева и справа — группа у прилавка. Но и внутри каждой группы есть свой, созвучный первому, волнистый, мерный ритм, а расположение фигур в каждой из них словно бы повторяет латинскую букву «s». Перспективные линии неторопливо уводят взгляд зрителя в светлую глубину дома. Ничего случайного нет в этой работе Ватто. И даже собака на мостовой помогает уравновесить картину, поскольку правая группа глубже левой и кажется потому легче.

Впервые в живописи Ватто мир искусства отделился от мира реального, и реальные люди из плоти и крови впервые показаны им в прямом взаимодействии с выдуманным, живописным миром. Здесь, в этой лавке, происходит примирение фантазии и реальности, прежние герои словно сходят со сцены и, стерев грим, присоединяются к зрителям — таким же, как они.

Но — как и всегда у Ватто — любое, а тем более столь необычное для его искусства событие показано чуть-чуть смешным. И печальным.

Он прощается с миром, который так долго был ему родным, с любителями искусства, из которых многие были ему добрыми друзьями, хотя и не всегда понимали его до конца, со знатными заказчиками и искушенными торговцами, с собственными героями, пришедшими, наконец, в его будничный мир; прощается с картинами, глядящими со стен лавки, с запахом старой бумаги, на которой сохранились бесценные оттиски знаменитых гравюр.

И в какой-то мере со всем своим искусством, ибо художник, раз написавший такую вещь, как вывеска Жерсена, уже не смог бы, наверное, вернуться к тепличному мирку своих прежних галантных празднеств.

Есть какая-то странная бравада в том, что самое свое необычное произведение, свою в полном смысле слова

«лебединую песнь» Ватто предназначил на обозрение всем — даже случайным прохожим.

Замкнутый мир художественных магазинов, глубокомысленных бесед, изысканнейших суждений, мир, где скрещивались просвещенные мнения, где над редкими эстампами и полотнами старых мастеров склонялось столько знатоков и профессионалов, мир этот вдруг отважно распахнулся навстречу взглядам парижан, и мудрецов, и зевак, навстречу взглядам, в числе которых будет непременно так много взглядов совершенно равнодушных.

Жерсен, конечно, недолго мирился с тем, что столь драгоценная вещь служит вывеской, хоть и почитал это для себя лестным. И спрятал вывеску в своем доме.

И все же, надо думать, никто — и сам Ватто в том числе — не понимал, что такое вывеска Жерсена. Не понимали, поскольку были лишены возможности, которой обладают их потомки, возможности видеть события и вещи в исторической перспективе. Ведь здесь — извечная тема «искусство и зритель», достигшая таких вершин в XIX веке.

Впервые — до Хогарта, до Гойи, до Домье — Ватто создал картину, где перестали существовать, распались границы между фантазией и реальностью, где бытовая сценка слилась с сосредоточенным раздумьем, где общение человека с искусством показано и трогательно, и смешно, где сама атмосфера наполненной картинами комнаты уже обладает собственным художественным значением.

Этот поэт галантного века сам показал его хрупкость и его забавные стороны. Он вводил своих героев в реальный, еще прельстительный, но уже вполне земной материальный мир, где со временем придется жить всем персонажам всех художников, он, уходя, оставлял им не волшебную, но реальную страну. Он написал больше, куда больше, чем жанровую картину, он написал сгусток жизни, который не измерить плоским аршином педантических категорий.

В сущности, это картина наступавшего XIX века. Ватто словно увидел то, что было для него современностью, из будущего; сделал воспоминанием сегодняшний день.

И если бы «Вывеска Жерсена» не была последней картиной Ватто, она все равно должна быть названа последней. Она стала итогом его искусства и прологом искусства не только ближайшего, но и отдаленного будущего. И это последняя картина Ватто, о которой рассказано на страницах нашей книги.

ГЛАВА XXII

Счастливый владелец вывески Жерсен удостоверил, что «написана она была за неделю, да и то художник работал только по утрам; хрупкое здоровье, или, лучше сказать, слабость не позволяла ему работать дольше».

С каким же чудовищным напряжением он должен был писать, чтобы успеть за семь коротких сеансов создать такую вещь! Видимо, это и в самом деле была та картина, которая пишется как бы сама собою, когда перенасыщенное воображение, изобилие ассоциаций, богатство памяти мгновенно кристаллизуются в отчетливые, безошибочные и окончательные пластические образы.

Жерсен свидетельствует, что это единственная вещь Ватто, которой сам художник был доволен. Известные живописцы приходили ею любоваться, но главное, очевидно, было в собственном удовлетворении Ватто. Он понял, что сделал нечто необычное. И видимо, то, что давно хотел сделать, но не находил ни повода, ни темы.

Ему не хватало той свободы, которую ему дали вывески «Жиль» и теперь «Великий монарх».

С приближением весны 1721 года ему стало хуже. Он категорически заявил, что хочет съехать с квартиры в доме Жерсена. Куда переехал он — неизвестно. Но вскоре ему стало настолько плохо, что он, кажется впервые, попросил о помощи друзей. Ему казалось — только свежий воздух может его спасти. Он мечтал о воздухе детства, о Валансьене. Но о таком путешествии не приходилось и думать: Ватто был слишком слаб.

Все устроилось. В Ножане-сюр-Марн пустовал дом, некогда принадлежавший аббату Секуссу. Месье Ле Февр, служивший «распорядителем маленьких удовольствий короля» (была при дворе и такая, сомнительная, но чрезвычайно доходная должность), в распоряжении которого этот дом остался, предложил его Ватто.

Маленький дом на краю Ножана был не так уж далеко от Парижа, но ничто не напоминало здесь о духоте и сутолоке столицы. Места в доме было немного — главное помещение и боковой крошечный флигель. Зато был чудный сад, спускавшийся к самой Марне, сад с боскетами, густыми деревьями, словом, сад, напоминающий фоны картин Ватто.

Сад этот еще существовал, когда было написано стихотворение Теофиля Готье «Ватто», что заканчивалось такими строчками:

«Je regardais bien longtemps par la grille,
C'était un parc dans le goût de Watteau:
Ormes fluets, ifs noirs, verte charmille,
Sentiers peignérs et tirés au cardeau.
Je m'en allais j'âme triste et ravie;
En regardant j'avais compris cela:
Que j'étais près du rêve de ma vie,
Que mon bonheur était enfermé là».[54]

Вряд ли Готье и в самом деле набрел на сад Ватто, но, в сущности, это и неважно.

Ватто проводил последние дни, любуясь привычными пейзажами у берегов Марны, мысленно, наверное, населяя пустые аллеи привычными персонажами своих картин. Впрочем, он еще работал — с мучительным трудом, превозмогая постоянную, непроходящую слабость.

Приехал Патер. Что заставило его вспомнить о больном, об умирающем уже его учителе? О человеке, который довольно бесцеремонно избавился от него несколько лет назад? Вероятно, Патер стал мудрее и снисходительнее; а может быть, понял, что еще немного — и он уже не сможет воспользоваться драгоценными советами Ватто, чье искусство он все больше начинал ценить. Или просто у него было доброе сердце?

Патер никогда не рассказывал о том, чему учил его в то последнее лето Ватто. Но любил повторять, что всем лучшим, чему он в жизни научился, он обязан именно этим немногим драгоценным урокам.

Последние дни знаменитых людей всегда обрастают всевозможными легендами.

Ватто не был исключением. Рассказывали, что перебираясь в Ножан, Ватто с помощью знакомых актеров перевез туда целый ворох театральных костюмов — реквизит для будущих картин; что он написал Христа для местной церкви; что сжег по настоянию аббата Карро рисунки и картины с греховными изображениями женской наготы. Рассказывают и о том, что уже перед самой кончиной, причащаясь, Ватто пришел в негодование, увидев, как дурно была вырезана на распятии фигура Иисуса.

Что-то из этих рассказов, наверное, правда, что-то не более чем пустая болтовня. Он умирал, этим все сказано. Ватто понимал, что конец близок — он позаботился о том, чтобы была составлена подробная опись его имущества; разделил рисунки между ближайшими друзьями.

18 июля 1721 года наступила агония. Сладостный воздух

Иль-де-Франса не приносил больше облегчения, лекарства давно уже ему не помогали. Кончина была такой, как в ту пору приличествовало: был священник, ближайшие друзья. Ватто, как пишет Жерсен, умер у него на руках.

Тридцати семи лет.

Как Рафаэль и Пушкин.

ЭПИЛОГ

Антуан Ватто умер.

Приближается мгновение, когда следует поставить точку. Хотя, пожалуй, в конце книги биограф не столько расстается со своим героем, сколько встречается с ним: только теперь он узнал о художнике все, что смог, и все, что смог, рассказал.

Конечно, многое в его жизни приходилось угадывать, во многом сомневаться. И даже ответ на вопрос, заданный в начале книги, — «что же позволяет ставить имя Ватто рядом с самыми великими именами» — остался отчасти вопросом.

Быть может, дело в том, что великие мастера — предшественники Ватто, будь то Рафаэль, Рембрандт или Пуссен, не отделяли собственных страстей и мыслей от страстей и мыслей своих персонажей. А Ватто — он взглянул на своих героев со стороны.

Он сделал достоянием искусства ту нехитрую — казалось бы нехитрую! — истину, что можно восхищаться — смеясь, улыбаться — печалясь, или любуясь — грустить. Он сделал сомнение главным нервом своей живописи, избегая окончательных суждений и защищаясь иронией от сентиментальности и снисходительностью — от цинизма: кто, как не он, знал цену старой французской поговорке: «Сомнение — начало мудрости».

«Умник выдвигает проблемы, — писал некогда Жюльен Ламетри, — дурак и невежда решает их, но все трудности остаются для философа. Итак, подчинимся нашему неведению, и пусть наше тщеславие ворчит по этому поводу».

Как истый философ, Ватто знал о своем неведении и жалел тех, кто о своем неведении забывал: ведь герои его картин были недостаточно мудры, чтобы оценить зыбкость собственной жизни, и слишком пресыщены, чтобы по-настоящему этой жизни радоваться. Художник сделал прелесть своего хрупкого мирка синонимом его эфемерности, его короткой, как у бабочки, жизни.

Антуан Ватто обладал странным и высоким даром: даром воспоминания об еще не ушедшем времени, даром смотреть на нынешний день из будущего. Он тосковал по еще не миновавшему, испытывал ностальгию по тому, с чем еще не расстался.

И зритель, чье воображение в самом деле взволновано этой способностью Ватто, может, вслед за художником, ощутить сплетение времен. И тогда Ватто делается нашим современником: и для него и для нас его эпоха — прошлое.

В аккуратном сквере сегодняшнего Валансьена почти всегда безлюдно, можно долго и спокойно разглядывать памятник Ватто. Вокруг тихая провинциальная площадь, тесно заставленная машинами; легкая пыль лежит на их крышах и такая же пыль — на плечах и завитых локонах бронзового живописца. Рядом с городом угольные копи, мутная дымка постоянно висит в валансьенском небе, а ветер приносит не дыхание моря, как прежде, но горьковатый запах шахт. Лишь изредка мелькнет в вышине напоминанием о близком море чайка. Давно не плетут здесь знаменитых кружев, которыми во времена Ватто славился его родной город. И почти все дома в нем выстроены заново. Но вовсе не это мешает встрече с Ватто.

Недвижна статуя из темной с изумрудно-зелеными потеками бронзы — спокойно смотрит на скучную площадь изящно и чуть небрежно одетый господин, похожий не столько на самого Ватто, сколько на персонажи созданных им галантных празднеств. Названия его картин, высеченные золотом на постаменте, будто напоминают зрителю, что художник не существует вне своих созданий.

И в самом деле, он неуловим — Антуан Ватто. Он словно растворился в своих героях.

Так где же он? Где сказать ему «прощайте!», где следы его башмаков? Ведь даже в Париже не сыскать улиц, по которым он ходил, нет их больше. И домик в Ножане не сохранился, только мраморная доска на стене городского сада напоминает о том, что он был поблизости — дом, где умер Ватто.

Давно отшумели аплодисменты в театрах и балаганах, даривших сюжеты и вдохновение кисти Ватто. Канула в вечность печальная беззаботность его персонажей, и сами они исчезли навсегда, оставив необременительные воспоминания, целую библиотеку занимательнейших мемуаров, а более всего — расхожие представления о веке пудреных париков.

И чудится, только в музеях, где висят картины нашего живописца, «мир Ватто» возникает с властной и несомненной убедительностью. Его маленькие картины с царственной непосредственностью лишают значительности соседние большие холсты, словно нет музы, которая не робела бы перед ироничной музой Ватто.

Но все же — нет! Если бы Ватто оживал лишь в музеях, он не был бы Великим Ватто.

Нет больше фижм и шелковых камзолов, нет мушек и шпаг. Но и в современном Париже есть немало того, что впервые увидел и написал Ватто. Отсвет пристального его взгляда угадывается в неуловимой изменчивости света и теней в душах склонных к

размышлениям французов, в их глубоко спрятанной ранимости, во внезапной застенчивости уверенного в себе парижанина, в тонкой элегантности стариков, в насмешливой замкнутости улыбчивых, но не слишком веселых женщин, в умении радоваться, не забывая о печали, и, главное, о том, что печаль одного не так уж интересна другим. Вот спускается по ступеням Дворца правосудия парижанка в адвокатской мантии, она несет ее серьезно, но с той грацией, что заставляет вспомнить о маскарадном домино, и, глядя на нее, усталый шофер такси подмигивает в зеркальце пассажиру; мелькает яркое пятнышко платья в глубине Люксембургского сада; золотистые облака бросают теплые блики на тусклый мрамор балюстрады в парке Сен-Клу; веселый взгляд прохожего скользнул по лицу сидящей за столиком кафе дамы, мелькнула и растаяла на ее лице тень улыбки, и разошлись, забыли друг о друге люди; важно рассматривают картины в художественных магазинах знатоки; играет на гитаре итальянец в свете ночных фонарей у Сен-Жермен-де-Пре и напевает, и даже чуть-чуть танцует — все это Париж сегодняшний, и все это — Ватто. Он растворился в тысячах лиц, в великом множестве им открытых душевных движений, он неуловим и вездесущ.

Ватто можно встретить повсюду в Париже, но попрощаться с ним, по счастью, негде.

Возможно, художник немало подивился бы, что нужно так много рассуждений, чтобы истолковать его жизнь и искусство; он был скрытен и говорил о себе неохотно. Что делать: с любопытством потомков издавна приходится мириться великим людям. И автор, находя оправдание лишь в любви к своему герою, просит у него прощения, прежде чем написать печальное слово «конец».

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Бенуа А. Н. История живописи. Т. IV. Вып. 20–21. Спб., 1912–1915.

Вольская В. Н. А. Ватто. М., 1933.

Золотов Ю. К. Современные сюжеты в творчестве Антуана Ватто. Материалы по теории и истории искусства. МГУ, 1956.

Кожина Е. Ф. Антуан Ватто. — Искусство, 1960, № 1.

Немилова И. С. А. Ватто. М. — Л., 1961.

Немилова И. С. Картина Ватто «Актеры итальянской комедии» и проблема портрета в творчестве художника. — Труды Гос. Эрмитажа. Отдел западноевропейского искусства. Л., 1963.

Чегодаев А. Д. Антуан Ватто. М., 1963.

Немилова И. С. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964.

Чегодаев А. Д. Художественная культура XVIII века. — В кн.: Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Институт истории искусств Министерства культуры СССР. Материалы научной конференции (1973). Художественная культура XVIII века. М., 1974.

Антуан Ватто. Старинные тексты. Сост., вступ. статья и коммент. Ю. К. Золотова. М., 1971.

Герман М. Ю. Ватто. Л., 1972.

Золотов Ю. К. Ватто. Л., 1973.

Abecedario pittorico de'proffessori più illustri in pittura, scultura ed architettura. Bologna, 1719.

La Roque A. Watteau. — Mercure, 1721, № 81–83.

Julienne J. de. Abrégé de la vie d'Antoine Watteau. Paris, 1726.

Gersaint E. F. Catalogue de feu M. Quentin de Lorangère. Paris, 1744.

Dezallier d'Argenville A. J. Abrégé de la vie des plus fameux peintres. T. IV. Paris, 1762.

Caylus comte A. de. Vie d'Antoine Watteau,1748.

Dinaux A. Notice sur Antoine Watteau. Valenciennes, 1834.

Goncourt Ed. et J. de. L'art du XVIII e siècle. T. I. Paris, 1860.

Goncourt Ed. et J. de. Catalogue raisonné de l'oeuvre peint, dessiné et gravé d'Antoine Watteau. Paris, 1875.

Dargenty G. Antoine Watteau. Paris, 1891.

Mantz P. Antoine Watteau. Paris, 1892.

Josz V. Watteau. Paris, 1905.

Zimmermann E. H. Watteau. Des Meisters Werke. Stuttgart — Leipzig, 1912. Pilon E. Watteau et son école. Bruxelles, 1912.

Mauclair C. A. Watteau. Paris, 1920.

Gillet L. Un grand maître du XVIII e s. Watteau. Paris, 1921.

Bouchot — Saupicque J. Watteau. Paris, 1935.

Voudoyer J. L. A. Watteau, 1938.

Brinckmann A. E. A. Watteau. Vienne, 1943.

Florisone M. La peinture Française au XVIII e siècle. Paris, 1948. Adhémare H. Watteau, sa vie, son oeuvre, précédé de «L'Univers de Watteau» par R. Huyghe, Paris, 1950.

Parker K. T. et Mathey J. Antoine Watteau. Catalogue complet de son oeuvre dessiné. Vol. 1–2. Paris, 1957.

Gauthier M. Antoine Watteau. Paris, 1959.

Mathey J. Antoine Watteau. Peintures réapparues… Paris, 1959.

Levey M. Real Theme of Watteau's Embarcation for Cythera. — Burlington Magazine, 1961, May.

Mirimonde A. P. Les sujets musicaux chez A. Watteau. — Gazette des Beaux Arts, 1961, Nov.

Watson F. J. B. Watteau, peintre inconnu. — Burlington Magazine, 1962, March. L'Opéra compléta di Watteau. Milano, 1968.

ИЛЛЮСТРАЦИИ [55]



1. Кухня. Масло. Музей изящных искусств, Страсбург.



2. Сатира на врачей. Масло. Музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва.



3. Соблазнитель. Масло. Собрание Кэиё, Париж.



4. Рождение Венеры. Рисунок сангиной. Эрмитаж, Ленинград.



5. Портрет де Ла Рока. Рисунок сангиной. Музей Фицуильяма, Кембридж.



6. Военный роздых. Масло. Эрмитаж, Ленинград.



7. Фигуры солдат. Рисунок сангиной. Музей Бойманс, Роттердам.



8. Рекруты, догоняющие полк. Масло. Собрание Ротшильда, Париж.



9. Обольститель. Масло. Музей изящных искусств, Труа.



10. Искательница приключений. Масло. Музей изящных искусств, Труа.



11. Наброски голов. Рисунок черным карандашом и мелом. Лувр, Париж.



12. Гитарист. Масло. Музей Конде, Шантийи.



13. Равнодушный. Масло. Лувр, Париж.



14. Финетта. Масло, Лувр, Париж.



15. Актеры Французской комедии. Масло. Эрмитаж, Ленинград.



16. Затруднительное предложение. Масло. Эрмитаж, Ленинград.



17. Ассамблея в парке. Масло. Лувр, Париж.



18. Радости жизни. Масло. Собрание Уоллес, Лондон.



19. Паломничество на остров Кифера. Масло. Лувр, Париж.



20. Паломничество на остров Кифера. Масло. Дворец Шарлоттенбург, Берлин.



21. Паломничество на остров Кифера. Фрагмент.



22. Любовь на французской сцене. Масло. Государственные музеи (Далем), Берлин.



23. Любовь на итальянской сцене. Масло. Государственные музеи (Далем), Берлин.



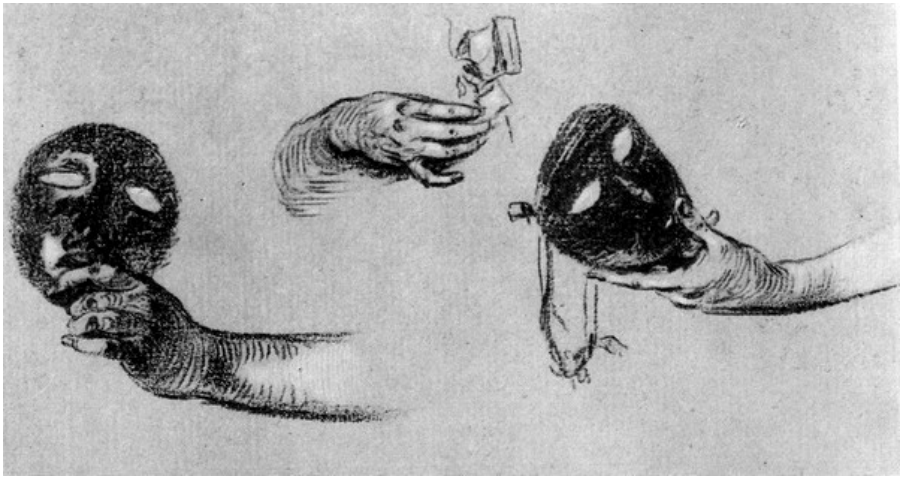
24. Венецианский праздник. Масло. Национальная галерея Шотландии, Эдинбург.



25. Актеры французского театра. Масло. Собрание Бич, Нью-Йорк.



26. Гамма любви. Масло. Национальная галерея, Лондон.



27. Три маски. Рисунок. Берлин.



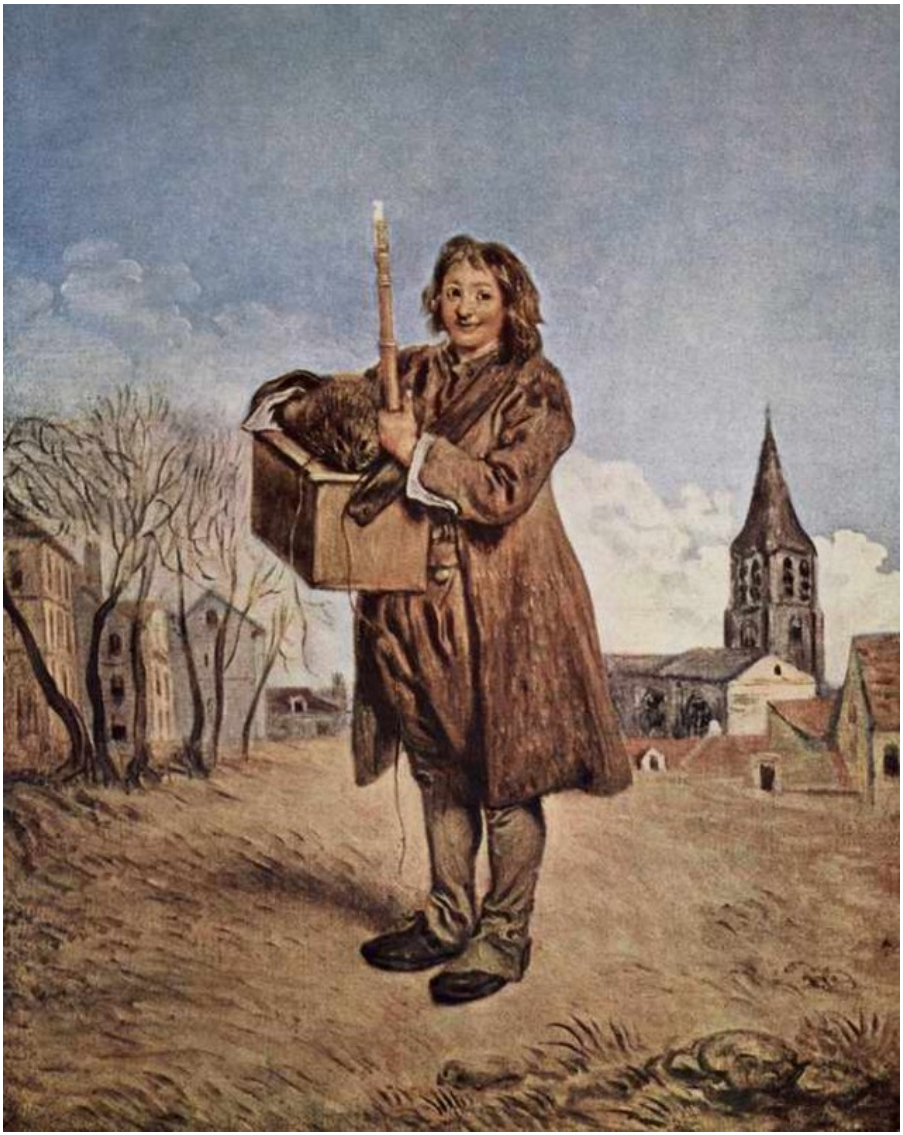
28. Два наброска гитариста. Британский музей, Лондон.



29. Точильщик. Рисунок сангиной и черным карандашом. Лувр, Париж.



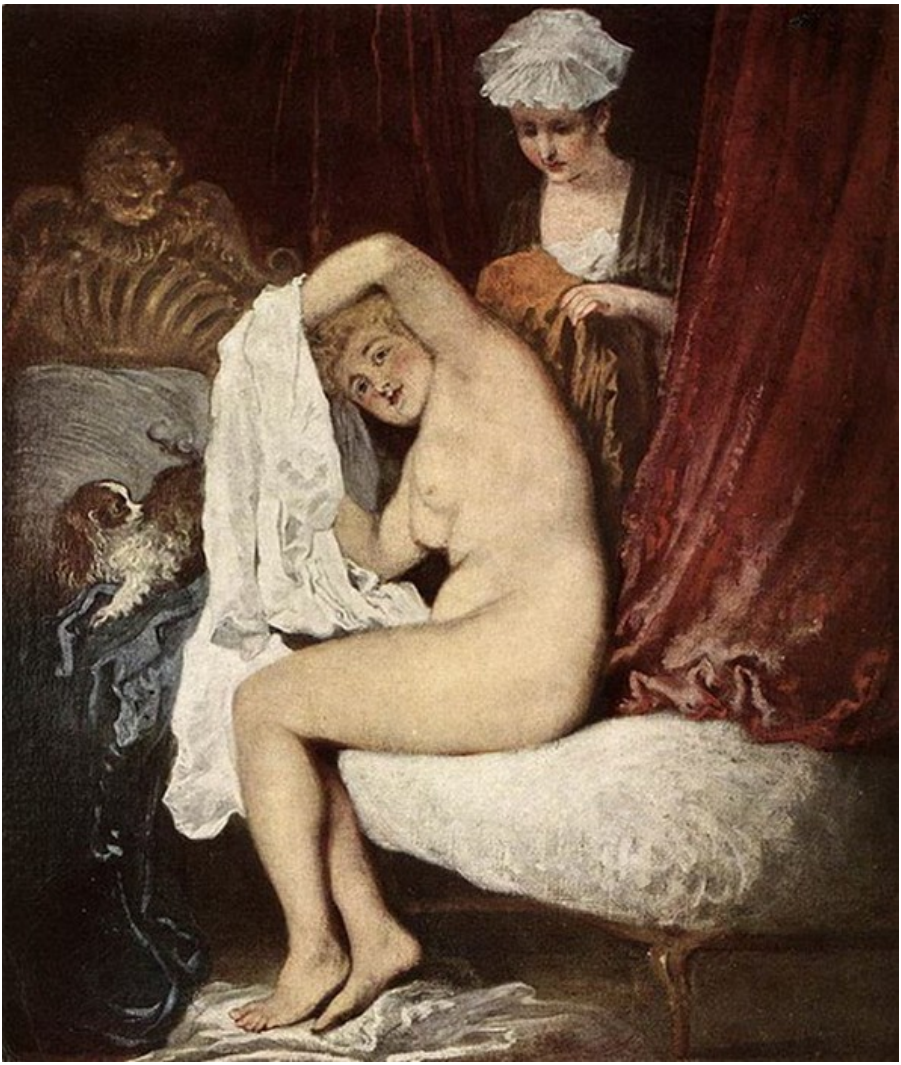
30. Горбун. Рисунок сангиной и черным карандашом. Музей Бойманс, Роттердам.



31. Савояр. Масло. Эрмитаж, Ленинград.



32. Жиль. Масло. Лувр, Париж.



33. Утренний туалет. Масло. Собрание Уоллес, Лондон.



34. Святое семейство. Масло. Эрмитаж, Ленинград.



35. Арлекин и Коломбина (Хотите ли вы покорять красавиц?). Масло. Собрание Уоллес, Лондон.



36. Капризница. Масло. Эрмитаж, Ленинград.



37. Капризница. Фрагмент.



38. Женщина с протянутой рукой. Рисунок сангиной и черным карандашом. Лувр, Париж.



39. Итальянские комедианты. Масло. Национальная художественная галерея, Вашингтон.



40. Портрет скульптора Патера. Масло. Музей изящных искусств, Валансьен.



41. Вывеска лавки Жерсена. 1720–1721. Масло. Дворец Шарлоттенбург, Берлин.



42. Вывеска лавки Жерсена (левая часть).



43. Вывеска лавки Жерсена (правая часть).



44. Мецетен. Масло. Метрополитен-музей, Нью-Йорк.



45. Памятник Ватто в Валансьене.

notes

Примечания

1

Основные источники о Ватто изданы не только во Франции, но и в русском переводе: Антуан Ватто. Старинные тексты. Сост., вступ. статья и коммент. Ю. К. Золотова. М., 1971.

2

Орвьетан — «универсальное» снадобье, названное по имени его изобретателя Ферранто д'Орвьето, лекарство «от всех болезней».

3

Так произносили французы имя Малборо (Malborough).

4

Точная дата неизвестна. Вероятно, Ватто отправился в Париж около 1700 года.

5

Картины Ватто в подавляющем большинстве не датированы. В нашей книге время написания картин указывается лишь приблизительно, в соответствии со сложившимся в науке мнением. В тех же случаях, когда речь идет о вещах, по поводу датировки которых существуют разноречивые гипотезы, даются соответствующие ссылки. Это касается и других спорных проблем — атрибуции, идентификации персонажей и т. д.

6

См. в этой связи превосходную статью А. К. Якимовича «Об истоках и природе искусства Ватто» в сборнике «Западноевропейская культура XVIII века» (М., 1980), где глубоко и серьезно исследуется генезис искусства мастера и высказывается ряд тонких и новых мыслей об его работах.

7

Авторство Ватто допускает весьма авторитетное издание: L'Opéra compléta di Watteau. Prosantazione di Giovanni Macchia Apparati critiei e filologici di E. C. Montagni. Milano, 1968, p. 89, № 8. В последующих ссылках — L'Opéra compléta.

8

Туаз — старофранцузская мера длины, равная 1,95 м.

9

Дофин — Людовик (1661–1711), сын Людовика XIV и Марии Терезии.

10

Герцог Бургундский (1682–1712) — старший сын дофина и Марии Анны Баварской.

11

Сын герцога Бургундского и Марии Аделаиды Савойской Людовик, герцог Бретонский, прожил всего восемь месяцев (1704–1705).

12

Командиром (капитаном) самых привилегированных отрядов гвардии считался король. Его заместителем и фактическим командиром в чине капитан-лейтенанта был обычно высокопоставленный военный. Так, например, капитан-лейтенантом первой роты мушкетеров был в начале XVIII века граф де Мопертюи, сохранявший свой чин генерал-лейтенанта.

13

В описываемое время шла война за Испанское наследство, в которой Франция терпела одно поражение за другим.

14

Ветер, град, туманы принесли неисчислимые бедствия; уж не какой-нибудь ли Шамийар управляет светилами? *(фр.)*.

15

Adhémar H. Watteau, sa vie, son œuvre. P., 1950, p. 99; Немилова И. Ватто и его произведения в Эрмитаже. Л., 1964, с. 53. В последующих ссылках: Немилова.

16

Немилова, с. 49.

17

Эрмитаж, Ленинград.

ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва.

19

Музей, Нант.

20

Частное собр., Лондон.

21

Собр. Уоллес, Лондон.

22

Это вам, проклятой шайке, нужно сердце королей… так бросают псам требуху старого затравленного оленя.

23

Сад невелик, но взгляд с отрадой устремляется вдаль, к просторным болотам. Там можно любоваться бесчисленными видами и с удовольствием созерцать, как растут салат и щавель (фр.).

24

И. С. Немиловой предложена идентификация персонажей этой картины: Немилова, с. 81–91. Однако ее гипотеза оспаривается: см. предисловие Ю. К. Золотова к ее же книге «Загадки старых картин» (М., 1973). В L'Opéra compléta картина называется «Четыре фигуры в маскарадных костюмах и негритенок» (р. 112, № 162). В каталоге «Французская живопись XVIII века в Эрмитаже» (Л., 1982) И. С. Немилова вновь подтвердила и аргументировала свою точку зрения.

25

Немилова, с. 85.

26

Немилова, с. 91.

27

Существует мнение, что актер в берете — Пуассон, партнер Демар. Однако согласиться с этим трудно. Полю Пуассону (если предположить, что речь идет о нем) было ко времени написания картины за пятьдесят. Его же сыну (1696–1753) меньше двадцати. Кроме того, вся династия Пуассонов играла фарсовые, комические роли.

28

La Finette *(фр.)* — трудноперевoдимое слово, обозначающее приблизительно «женщина недалекая, но считающая себя очень хитрой».

29

Пантомима, во время которой актеры показывают зрителям свитки с крупно написанным текстом своих реплик (см. выше).

30

Как читатель помнит, мы можем лишь предполагать, что в картине «Актеры Французской комедии» изображена именно мадемуазель Демар.

31

M. Levey. Real Theme of Watteau's Embarcation for Cythera. — Burlington Magazine, 1961, May.

32

Ватто говорил, скорее всего, о знаменитой богадельне в Бисетре, близ Жантийи.

33

Я слеплен из того же теста, из которого лепят прохвостов, и сам был когда-то прохвостом; но теперь я из того теста, из которого лепят министров. Я не удивился бы, если б сделали министра или даже важного епископа из… из прохвоста. Ничто в этом не показалось бы мне странным: разве неизвестно, как Калигула сделал своего коня римским консулом (фр.). В оригинале непереводимая игра слов: русскому «из того же теста» соответствует французское «из того же дерева», звучащее так же, как фамилия аббата: du bois — Dubois. Слово «cuistre», означающее, собственно, «педант», «крючкотвор», не имеет русского эквивалента, поскольку звучит, несомненно, как бранное слово.

34

Немецкий язык был родным языком герцогини Орлеанской — Шарлотты Елизаветы Пфальцской (1652–1722).

35

Сидя рядом с тобою в этой очаровательной тени, я не боюсь, милый Ватто, тех ран, что наносит время, ибо я слишком счастлив. Если бы штрихи верного резца, умножая твои произведения, научили бы Вселенную восхищению, которое я испытываю перед твоим очаровательным искусством! *(фр.)* (Во французском тексте орфография подлинника).

36

Это письмо написано позже других — видимо, в 1721 году.

37

Здесь речь идет, разумеется, о веке Расина — о XVII веке.

Картина была Гонкурам неизвестна.

39

Шанмеле (Мари Демар), прозванная «сладкозвучной» (1642–1698). Кристина Демар, которую, возможно, писал Ватто, была, как уже упоминалось, ее племянницей.

40

Романтическое начало в искусстве Ватто видит М. В. Алпатов. (М. В. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.,1963, с. 313–320).

41

Метрополитен-музей, Нью-Йорк.

42

Я различаю *(лат.)*.

43

Ватто с натуры, украшенный счастливым талантом, был преисполнен благодарности за полученные от нее дары. Ничья рука не писала ее более прекрасной и не умела показать ее более изысканно *(фр.)*.

Датировка, предложенная Немиловой (Немилова, с. 101–108), поддерживается каталогом L'Opéra compléta, p. 109, № 142. Согласно этим точкам зрения картина относится к 1716 году.

45

Лувр, Париж.

Значит, выступавший в костюме Арлекина Визентини играл и простаков, иными словами, вполне возможно, что он выступал и в костюме Жиля.

47

Итальянское произношение имени Цицерона — «Чичеро».

48

Русский перевод уже стал традицией, но он неточен. Французское название «La Boudeuse» — надувшая губы.

49

Вероятно, она была куплена Хорэсом Уолполом (1717–1798) у ее первого владельца. Хорэс Уолпол, литератор, эссеист, знаток искусств, разумеется, мог заинтересоваться полотном Ватто. Не исключено, впрочем, что «Капризница» была куплена и отцом Хорэса, Робертом Уолполом, известным политическим деятелем, главой партии вигов. В коллекции Уолпола картина находилась до середины XIX века, а затем была куплена П. С. Строгановым.

Национальная художественная галерея, Вашингтон.

51

А. Д. Чегодаев выдвигает предположение — как нам кажется, вполне логичное, что Ватто посетил Валансьен по дороге из Кале в Париж. (А. Д. Чегодаев. Статьи об искусстве Франции, Англии, США 18–20 вв. М., 1978, с. 14).

52

Я так люблю то, что воображаю, что не могу любить то, что вижу *(фр.)*.

Шарлоттенбург, Берлин.

54

Я очень долго смотрел сквозь решетку, то был парк во вкусе Ватто: хрупкие вязы, черные тисы, зеленая буковая аллея, ухоженные, прямые, как струна, тропинки. С горечью и восторгом смотрел я в этот сад и понял: я рядом с мечтой моей жизни, мое счастье заключено в этом саду *(фр.)*.

55

Часть черно-белых иллюстраций заменена на аналогичные цветные (прим. верстальщика).